

## Na clave da fadiga intelectual

Doutorando Tiago Hermano Breunig<sup>i</sup> (UFSC)

### Resumo:

*O presente trabalho retoma o problema a respeito das artes e seus regimes autonomistas, particularmente estabelecida nos limiares da poeticidade e da musicalidade, a partir da noção de fadiga intelectual que emerge no pensamento marioandradiano como motivo da poesia moderna e de seu correlato, o simultaneísmo, que se experimenta com a modernidade e que equivale, na teoria marioandradiana, deslocada da teoria musical para a poesia, ao harmonismo ou polifonismo. Assim, a fadiga intelectual aparece, para o autor, condicionada justamente ao nivelamento e ao sincronismo dos sentidos, provocados pelo excesso de atenção subjacente a uma intelectualização exagerada que caracteriza a modernidade.*

**Palavras-chave:** autonomia, poesia, modernidade, vanguarda, simultaneidade

Juízos dos fatigados

Amaldiçoam o Sol todos os cansados;  
Para eles o valor das árvores é – a sombra!

Nietzsche

A primeira leitura de “No meio do caminho” apontava para o “cansaço intelectual”: “O ‘No meio do caminho’ é formidável. É o mais forte exemplo que conheço, mais bem frisado, mais psicológico de cansaço intelectual” (CARTAS, 1976, p. 43). A leitura marioandradiana do poema do correspondente Carlos Drummond de Andrade associa as retinas fatigadas do poeta que se depara com um acontecimento com o ato mesmo de caminhar. Na mesma carta, o leitor modernista comenta a condição do homem moderno ao caminhar pela cidade:

Que passeios admiráveis faço, só! Mas ninguém nunca está só a não ser em especiais estados da alma, raros, em que o cansaço, preocupações, dores demasiado fortes tomam a gente e há essa desagregação dos sentidos e das partes da inteligência e da sensibilidade (CARTAS, 1976, p. 40).

Drummond demonstra o mesmo interesse pela condição do homem moderno, cujos sentidos aparecem sob o efeito do excesso de informações e de sensações, como comprova a seguinte passagem em que comenta a obra de Fagundes Varela:

No formigamento das grandes cidades, entre os roncos dos motores e o barulho dos pés e das vozes, o homem pode ser invadido bruscamente por uma terrível solidão, que o paralisa e o priva de qualquer sentimento de fraternidade ou temor (ANDRADE apud SANTIAGO, 2006, p. 13).

Em ambas as passagens, tanto a marioandradiana quanto a drummondiana, aparece o tema

da solidão. E em ambas a solidão se configura como um estado provocado pela exaustão dos sentidos ocasionada pelo excesso de atenção que a modernidade exige e que, ao privar da sensibilidade e do pensamento, permite ao homem moderno se sentir paradoxalmente sozinho.

No mesmo momento em que se correspondia com Drummond, o primeiro leitor de “No meio do caminho” desenvolvia seu pensamento sobre o cansaço intelectual: “a sensibilidade moderna, antes hipersensibilidade, provocada pelos sucessos fortes continuados da vida e pelo cansaço intelectual tornou-nos uns imaginativos” (ANDRADE, 2009, p. 276). Tanto que se torna um aspecto constitutivo da poesia moderna:

Levados pelo cansaço intelectual certos poetas, precursores nossos, construíram uma poesia aparentemente louca (...) em que foram abandonadas (...) duas das funções da inteligência: a razão e a consciência. (...) Portanto, o cansaço intelectual deve ser apontado como uma das causas geratrizes da poética modernista (ANDRADE, 2009, p. 322-323).

E esse estado de devaneio que acaba por motivar a poesia moderna parece se manifestar sempre no meio do caminho: “Não há passeio, não há atravessar ruas em que ela não seja mais ou menos nosso estado psicológico” (ANDRADE, 2009, p.327), escreve o poeta modernista a respeito da cisma, reconhecendo nela uma poeticidade, a poeticidade da distração, a partir da qual o poeta consegue, segundo o autor, “grafar certos instantes de vacuidade” em que ocorre, em suas palavras, “um eclipse quase total da reação intelectual” (ANDRADE, 2009, p. 291).

Mas o poeta paulista, na medida em que afirma que os “pequenos eclipses da atenção” são “produzidos pela fadiga” (ANDRADE, 2009, p. 320), condiciona a distração a uma fadiga ocasionada por uma dissociação perceptiva que suspende a capacidade de atenção. Jonathan Crary (2001, p. 68-69) considera que, com a modernidade, “o problema da atenção tornou-se uma questão fundamental”, tanto que concebe a crise da atenção como “um aspecto crucial da modernidade”, a qual impulsiona a atenção e a distração a novos limites e limiares.

A respeito do regime de atenção e distração, Crary compreende que “o capital, como troca e circulação aceleradas, necessariamente produz esse tipo de adaptabilidade perceptiva humana”, a ponto de a desintegração da atenção consistir em uma condição da atenção mesmo. A concepção de Crary condiz, evidentemente, com o fato de a percepção humana ser concebida por Walter Benjamin como historicamente condicionada. Afinal, a reprodutibilidade, ao modificar a relação com a arte e, por conseguinte, a sua percepção, compreende uma outra forma de recepção, justamente a distração, concebida por Benjamin (1994, p. 194), em contraste com a atenção, como “sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas” do homem moderno.

Em detrimento de uma pretensa “integridade da visão” subjacente a “uma obsessão pela unidade da percepção” de um mundo funcional, a dissociação perceptiva provocada pela perda da função da realidade e pela incapacidade de uma conduta atenta normal seria compreendida ainda no final do oitocentos como um estado associado ao comportamento atento, descrito como um limiar perceptivo caracterizado por uma absorção vazia. Assim que William James descreve “esse estado curioso de inibição” em que

os olhos são fixados no vazio, os sons do mundo fundem-se em uma unidade confusa, a atenção torna-se dispersa de modo que todo o corpo é sentido com está, de uma vez, e o primeiro plano da consciência é preenchido, se não por qualquer coisa, por um tipo de sensação solene de rendição ao passar vazio do tempo (JAMES apud CRARY, 2001, p. 80).

A descrição de William James confirma a poeticidade do estado de distração, que revela, finalmente, uma nova condição da poesia. O devaneio que Baudelaire procura apreender na poesia e que Benjamin (1989, p. 69) traduz como “distração”, ao observar que “as descrições reveladoras da cidade grande (...) procedem daqueles que, por assim dizer, atravessaram a cidade distraídos,

perdidos em pensamentos e preocupações”, expressa a nova condição da poesia assim como “a atenção em Mallarmé” mina “qualquer possibilidade de uma presença totalmente percebida” (CRARY, 2001, p. 86). E, por conseguinte, de representação.

Conforme a descrição de William James, o homem moderno experimenta, com a distração, o seu corpo como um todo de uma vez. Ora, uma tal sensação se equipara ao simultaneísmo ou ao sincronismo, conceitos equivalentes, na teoria marioandradiana, ao harmonismo ou polifonismo, provenientes da “teorização de certos processos empregados quotidianamente por alguns poetas modernistas” (ANDRADE, 2009, p. 292). E condiz igualmente com um aspecto da poesia moderna que, segundo a mesma teoria, consiste em realizar a cinestesia, que etimologicamente significa sensação ou percepção do movimento, sobretudo do corpo, tendo homofonicamente como correlato a sinestesia, empregada na teoria da poesia como figura de linguagem e que denomina, ao mesmo tempo, um “nivelamento de sensações” produzido nos “estados de cisma” da “simultaneidade”, como compreende o pensamento marioandradiano.<sup>1</sup>

Assim, na medida em que “realiza a simultaneidade”, “a musicalidade encanta e sensualiza grande parte da poesia modernista” (ANDRADE, 2009, p. 295), escreve o poeta, que constata, ao analisar o problema da representação musical ou da ininteligibilidade intelectual dos sons musicais, que a compreensão musical escapa ao intelecto (ANDRADE, 1995, p. 45-49). Afinal, a arte musical se caracteriza pela impossibilidade de representação e intelecção por meio dos fatores musicais e, sobretudo, por ser desprovida dos defeitos dos sentidos e da moral (ANDRADE, 1982, p. 24). E, portanto, de uma “intelectualização exagerada”, que atribui ao excesso de atenção, considerado condição para a fadiga intelectual.

A teoria marioandradiana ressoa a afirmação de Nietzsche de que a poesia consiste em uma linguagem dotada de um impulso musical que se manifesta em detrimento de uma moral que “desterra a arte (...) ao reino da mentira” e que se apresenta como uma recusa dos afetos, da beleza, da sensualidade, do mundo e da vida, a qual Nietzsche (2005, p. 19-20) associa a “um anseio pelo nada, pelo fim, pelo repouso”, sinal, enfim, de uma profunda fadiga. Ao deslocar para a poesia os conceitos de harmonismo e polifonismo, derivados de seus conhecimentos musicais, como confessa, para expressar o simultaneísmo que se experimenta com a modernidade, o poeta paulista se apoia nos recursos musicais da harmonia e da polifonia como uma sorte de simultaneidade.<sup>2</sup>

Mas ao mesmo tempo que realiza a simultaneidade por meio da harmonia e da polifonia, a arte musical, ao encantar e sensualizar a poesia moderna, estende para a literatura a irrepresentabilidade e ininteligibilidade intelectual que a caracteriza, confrontando o racionalismo ocidental. Afinal, a arte musical preserva um impulso irracional, embora se matematize e aritmetize desde o pitagorismo, com sua concepção musical de um mundo caracterizado pela estabilidade e inteligibilidade, acompanhando o processo de matematização e aritmetização do pensamento ocidental que, legado pelo pitagorismo, seria herdado pelo eleatismo, pelo platonismo e, finalmente, pelo cartesianismo.<sup>3</sup> E uma vez compreendida a teoria musical no interior de uma racionalidade integralmente calculada, os preceitos que a caracterizam naturalmente se estenderiam sobre a mesma.

Nos mesmos anos 20 em que a teoria marioandradiana se desenvolvia sobre conceitos como harmonia e polifonia, o serialismo de Arnold Schoenberg, no entanto, ao abolir sistematicamente a hierarquia entre as notas musicais que caracteriza o tonalismo, ironicamente potencializa a

---

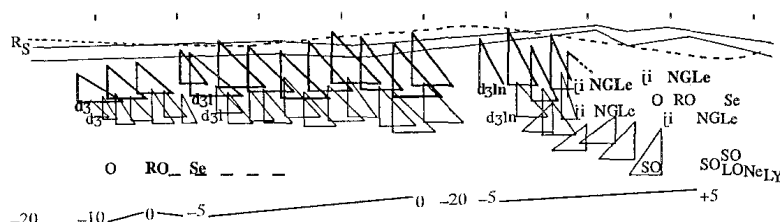
<sup>1</sup> A esse respeito, vale lembrar que Carlos Drummond de Andrade, o correspondente de Mário de Andrade, define “nosso tempo” como “tempo de cinco sentidos num só”. Cf. ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nosso tempo*. In: ANDRADE, 2005, p. 167.

<sup>2</sup> Mário de Andrade exemplifica o verso melódico, o harmônico e o polifônico respectivamente com os versos “São Paulo é um palco de bailados russos”, de *Paisagem no. 2*, “A cainçalha... A Bolsa... As jogatinas...”, de *Rua de São Bento*, e “A engrenagem trepida... A bruma neva...”, de *A caçada*. Cf. ANDRADE, 1982.

<sup>3</sup> A respeito da matematização e da aritmetização do pensamento ocidental, cf. D’ORS, 2009. A respeito especificamente da arte musical, Henrique (2002, p. 1) afirma que, com o Renascimento, compreendido como retorno a ideais da Antiguidade, “a noção de proporção aritmética era tida como regra essencial na música”.

intelectualização da linguagem musical. O abandono de categorias tradicionais da arte musical por Schoenberg elimina a tonalidade, iniciando uma ruptura progressiva com as regras tradicionais da harmonia e do contraponto, que culmina com o serialismo integral, propagado, entre outros, por Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen, que, influenciados por Olivier Messiaen, estendem o serialismo aos demais fatores musicais.

O serialismo integral, ao oferecer o mesmo tratamento para todos os elementos musicais, rompe, com seus desdobramentos, com as noções tradicionais de forma, movimento, melodia, acompanhamento, etc. Rompe, inclusive, com a notação musical tradicional, que se torna incapaz de registrar, em pautas que funcionam similarmente a um sistema cartesiano, composições musicais cujo rigor calculista, sobretudo na aplicação de teorias da probabilidade e da permutação, requer esquemas mais complexos. O processo culmina no controle total sobre os elementos musicais e seus respectivos registros, o que resulta em uma calculabilidade radical dos processos composicionais, que, desde as grandes guerras, permeia as vanguardas musicais do XX.



Transcrição de um fragmento de *Thema (Omaggio a Joyce)*, de Luciano Berio, de 1958, em que o compositor procura produzir uma leitura do texto de James Joyce de modo a tornar indistintas a palavra e o som musical.

Findas as grandes guerras, o que permanece da musicalidade constitutiva da teoria marioandradiana da poesia modernista nas vanguardas musicais? Sobretudo se, em meio a um momento de crise, o questionamento das formas, que condiz, como observa Michel Foucault (2009, p. 391) a respeito de Boulez, com o questionamento do sentido, abdica da harmonia, da polifonia, do contraponto, que fundamentam a referida teoria? Se o acontecimento musical conceitualmente presente no harmonismo ou polifonismo marioandradiano se transforma profundamente? Ironicamente, as vanguardas musicais se afirmam como representação, como, mais precisamente, “a representação rasteira do mundo que fabricamos”, nas palavras de Pierre Schaeffer (1993, p. 512), de modo que refletem um mundo que, como o produto musical rigidamente calculado e racionalizado proveniente do rigor intelectual dos processos composicionais, e em detrimento da harmonia pretendida pelo pitagorismo, permanece invariavelmente sem sentido.

Com efeito, Boulez constata nas vanguardas musicais algo do cansaço intelectual, que constitui a teoria marioandradiana enquanto produto de uma “intelectualização exagerada”, ao confessar, posteriormente, que, com matematização e aritmetização do processo composicional que caracteriza o serialismo integral, o compositor foge da responsabilidade na escolha, firmando um “contrato renovado com a preguiça mental” (BOULEZ, 1972, p. 25). A escolha para Boulez corresponde, no entanto, a uma recusa, uma vez que concebe a composição musical como recusas em meio a tantas probabilidades: “é preciso fazer uma escolha”, afirma. “É justamente essa escolha que constitui a obra”, conclui (BOULEZ apud SCHAEFFER, 1993, p. 466).<sup>4</sup>

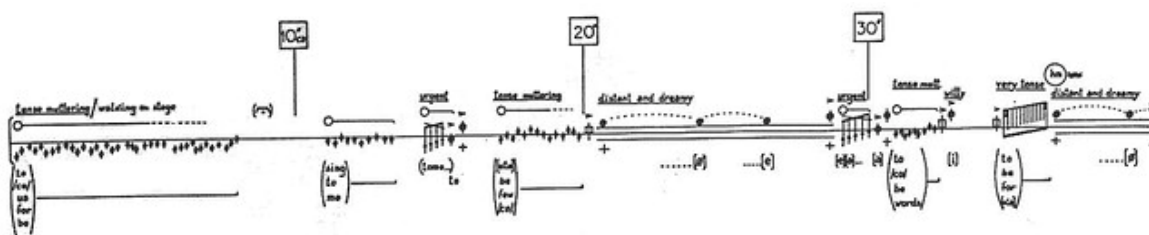
O impulso irracional que, como a simultaneidade que se revela como condição da vida

<sup>4</sup> A respeito da escolha e da recusa, Boulez reitera: “Bem entendido, considero complementares os critérios positivos e negativos, escolha e recusa; pois pode-se dizer tão bem que eu, quando recuso me servir de uma determinada porção de registro sonoro, estou optando pelo registro total menos a porção recusada.” Cf. BOULEZ, 2007, p. 97-98.

## Coda

Ao se recusar a definir sua arte, Berio (1988, p. 8) toma justamente a poesia como exemplo da impossibilidade de definição e, pela via aberta pela fratura entre ambas, sugere que sua arte seja “a procura de uma fronteira constantemente deslocada”. A fratura proveniente de um pensamento dualista ou binarista o motiva a compor Sequenza III para voz feminina, composta entre 1965 e 1966, a partir do poema modular de Markus Kutter:

O texto do poema se manifesta gradualmente na composição, a partir de letras e fonemas sem que se produza um sentido, o qual se configura a partir da formação das palavras e, a seguir, das frases, de modo que os versos do poema aparecem gradualmente produzindo sentido sintaticamente por meio das frases. Com efeito, a segmentação do texto, segundo Berio, sugere uma progressiva perda de significado: “o texto, segmentado em seus elementos (...) gira continuamente sobre si mesmo: é texto e contexto de si mesmo”, afirma Berio (1988, p. 82), constatando, nos segmentos textuais, a mesma falta de referentes externos que caracteriza os sons musicais.



<sup>5</sup> O exemplo musical mais radical da realização da simultaneidade foi proposto por György Ligeti em *Poème Symphonique*, de 1962, sendo denominada pelo compositor justamente como poema.

linguagem” para Berio (1988, p. 103): “o som que se torna sentido”.

Ao propor a impossibilidade de oposição entre fala e canto, suspensa em sua composição, Berio (1988, p. 82-83) sustenta o seu procedimento composicional justamente na noção de simultaneidade: “simultaneidade entre fala e canto”, em que o teor musical paradoxalmente preenche de sentido o percurso entre os termos de uma oposição suspensa, que ressoa a fratura representada pelo dualismo ou binarismo entre palavra e som musical, o que se projetava na imagem marioandradiana da escrava que fala por sons musicais.

## **Referências Bibliográficas**

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. 56. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

ANDRADE, Mário de. *Introdução à estética musical*. São Paulo: Hucitec, 1995.

\_\_\_\_\_. *Obra imatura*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

\_\_\_\_\_. *De Paulicéia desvairada a Café* (Poesias completas). São Paulo: Círculo do livro, 1982.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

\_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERIO, Luciano. *Entrevista sobre a música contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1988.

\_\_\_\_\_. Poesia e música: uma experiência. In: MENEZES, Flo (org.). *Música eletroacústica: história e estéticas*. São Paulo: Edusp, 1996.

BOULEZ, Pierre. *A música hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. *A música hoje 2*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CARTAS de Mário de Andrade para Carlos Drummond. *José: Literatura crítica & arte*. Rio de Janeiro, n.4. out. 1976.

CRARY, Jonathan. A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

D’ORS, Eugenio. *As aporias de Zenón de Ellea y la noción moderna del espacio-tiempo*. Madrid: Encuentro, 2009.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2009.

HENRIQUE, Luís L. *Acústica musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTIAGO, Silviano. *Ora (direis) puxar conversa!:* ensaios literários. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

SCHAEFFER, Pierre. *Tratado dos objetos musicais:* ensaio interdisciplinar. Brasília: Ed. UnB, 1993.

---

**i Tiago Hermano BREUNIG, Doutorando**  
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)  
Bolsista de Doutorado do CNPq  
thbreunig@hotmail.com