

# Intervenções

# Michel Houellebecq

## Intervenções

Tradução de José Mário Silva

ALEAGUARA  


# Índice

Aproximações à desordem	9
O olhar perdido: elogio do cinema mudo	33
Entrevista com Jean-Yves Jouannais e Christophe Duchatelet	39
A arte como descasque	51
O absurdo criador	55
A festa	65
Tempos mortos	73
Carta a Lakis Proguidis	107
A questão pedófila	115
A humanidade, segundo estádio	121
Céus vazios	131
Tenho um sonho	135
Neil Young	141
Entrevista com Christian Authier	149
Consolação técnica	165
Céu, terra, sol	173
Sair do século xx	177
Para uma semi-reabilitação do grunho	185
O conservadorismo, fonte de progresso	191
Prolegómenos ao positivismo	199
Sou normal. Um escritor normal	209

Eu li toda a minha vida	219
Perfis de solo	227
Entrevista com Frédéric Beigbeder	235
Uma solução para o esgotamento do ser	249
Entrevista com Marin de Viry e Valérie Toranian	257
Entrevista com Agathe Novak-Lechevalier	285
Emmanuel Carrère e o problema do bem	305
Donald Trump é um bom presidente	319
Conversa com Geoffrey Lejeune	329
Só que um pouco pior. <i>Resposta a alguns amigos</i>	357
O caso de Vincent Lambert nunca devia ter acontecido	365

# Aproximações à desordem

«Luto contra ideias cuja própria existência  
ponho em dúvida.»

(Antoine Waechter)

*Inicialmente publicado em Genius Loci (La Différence, 1993), este texto foi retomado em Dix (Les Inrockuptibles/Grasset, 1997), em Interventions (Flammarion, 1998), em Rester vivant et autres textes (Librio, 1999), e em Interventions 2 (Flammarion, 2009).*

### *A arquitectura contemporânea como vector de aceleração das deslocações*

O grande público, é sabido, não morre de amores pela arte contemporânea. Esta constatação trivial abarca, na verdade, duas atitudes opostas. Atravessando por acaso um lugar em que estejam expostas obras de pintura ou de escultura contemporâneas, o transeunte normal parará diante das peças apresentadas, nem que seja para fazer pouco delas. A sua atitude oscilará entre o divertimento irónico e o puro sarcasmo; em todo o caso, será sensível a uma certa dimensão de irrisão; a própria insignificância do que está a contemplar representará para ele uma tranquilizadora garantia de inocuidade; é certo que esteve ali a *perder tempo*, mas ao menos de uma forma não propriamente desagradável.

Colocado agora no interior de uma arquitectura contemporânea, o mesmo transeunte sentirá muito menos vontade de rir. Em condições favoráveis (já de noite, ou com um fundo de sirenes da polícia), observaremos um fenómeno que se pode caracterizar claramente como *angústia*, conduzindo a uma aceleração das secreções orgânicas.

No mínimo, o conjunto funcional constituído pelos órgãos da visão e pelos membros locomotores conhecerá um substancial aumento de actividade.

O mesmo acontece quando um autocarro de turistas, extraviado por causa da sinalização exótica, deixa a sua carga no bairro dos bancos em Segóvia, ou no centro de negócios de Barcelona. Mergulhados no seu universo habitual de aço, vidro e sinais, os visitantes retomam o passo rápido, o olhar funcional e orientado que corresponde ao ambiente proposto. Avançando entre os pictogramas e as sinalizações escritas, não tardam a alcançar o bairro da catedral, o coração histórico da cidade. Aí chegados, o passo torna-se mais lento; o movimento dos olhos adquire qualquer coisa de aleatório, quase errático. Nos seus rostos, uma certa estupefação embrutecida (o fenómeno da boca aberta, típico dos Americanos). É evidente que consideram estar na presença de objectos visuais invulgares, complexos, difíceis de descodificar. Depressa, porém, surgem mensagens nas paredes; graças às informações turísticas, eis o acesso a factos histórico-culturais; os nossos viajantes podem então sacar das câmaras de vídeo para inscreverem a memória das suas deslocações num percurso cultural *orientado*.

A arquitectura contemporânea é uma arquitectura *modesta*; ela só manifesta a sua presença autónoma, a sua presença enquanto arquitectura, através de discretas *pisca-delas de olho* — geralmente, micromensagens publicitárias sobre as suas próprias técnicas de fabrico (por exemplo, é comum assegurar uma excelente visibilidade à maquinaria dos elevadores, bem como ao nome da empresa responsável pela sua concepção).

A arquitectura contemporânea é uma arquitectura *funcional*; as questões estéticas que lhe poderiam dizer respeito foram, aliás, desde há muito, erradicadas pela fórmula: «O que é funcional é forçosamente belo.» Um pressuposto surpreendente, que o espectáculo da natureza está sempre a contradizer, incitando-nos, pelo contrário, a ver a beleza como uma espécie de *vingança contra a razão*. Se as formas da natureza são agradáveis à vista é porque muitas vezes não servem para nada, é porque não respondem a qualquer critério de eficácia perceptível. Elas reproduzem-se com exuberância, com grande fecundidade, movidas aparentemente por uma força interior a que podemos chamar um puro desejo de existir, o simples desejo de se reproduzirem; uma força na verdade pouco compreensível (basta pensar na inventividade burlesca e por vezes repugnante do mundo animal); uma força que não deixa de ser, por isso, de uma evidência esmagadora. É certo que algumas formas da natureza inanimada (cristais, nuvens, bacias hidrográficas) parecem obedecer a um critério de optimização termodinâmica; mas são justamente as mais complexas, as mais ramificadas. Não evocam de maneira nenhuma o funcionamento de uma máquina racional, mas antes a efervescência caótica de um *processo*.

Atingindo o seu limite máximo ao criar lugares tão funcionais que se tornam invisíveis, a arquitectura contemporânea é uma arquitectura *transparente*. Com o objectivo de permitir uma circulação rápida dos indivíduos e das mercadorias, ela tende a reduzir o espaço à sua dimensão puramente geométrica. Com o objectivo de ser cruzada por uma sucessão ininterrupta de mensagens textuais, visuais e icónicas, ela deve assegurar-lhes a maior legibilidade possível (só um lugar absolutamente transparente

consegue assegurar uma condutibilidade total da informação). Submetidas à dura lei do consenso, as únicas mensagens permanentes autorizadas ficarão resumidas a um papel de informação objectiva. Assim, o conteúdo dos enormes painéis que vemos ao longo das auto-estradas é o resultado de meticulosos estudos prévios. Realizam-se muitas sondagens, de modo a evitar que certas categorias de utentes fiquem chocados com algum pormenor; consultam-se psicossociólogos, bem como especialistas de segurança rodoviária; tudo isto para chegarmos a indicações do estilo: «Auxerre», ou: «Os lagos».

A gare de Montparnasse desenvolve uma arquitectura transparente e não misteriosa, estabelece uma distância necessária e suficiente entre os ecrãs vídeo com a informação horária e os dispositivos electrónicos em que se compram bilhetes, organiza com uma redundância adequada os fluxos de circulação nos cais de chegada-partida; permitindo desta forma ao indivíduo ocidental, de inteligência média ou superior, cumprir o seu objectivo de deslocação, enquanto minimiza o atrito, a incerteza, o tempo perdido. Em termos mais gerais, qualquer arquitectura contemporânea deve ser considerada um imenso dispositivo de aceleração e de racionalização dos deslocamentos humanos; o seu ponto ideal, neste aspecto, seria o sistema de intersecção rodoviária que podemos observar perto de Fontainebleau-Melun Sud.

Da mesma forma, o conjunto arquitectónico conhecido como «La Défense» pode ser lido como um puro dispositivo produtivista, um dispositivo de incremento da produtividade individual. Esta visão paranóica até pode revelar-se correcta localmente, mas é incapaz de explicar a uniformidade das respostas arquitecturais pensadas

no contexto das diversas necessidades sociais (hipermercados, discotecas, edifícios de escritórios, centros culturais e desportivos). Por outro lado, progrediremos ao considerar que vivemos não apenas numa economia de mercado, mas de forma mais geral numa *sociedade de mercado*, isto é, um espaço de civilização onde o conjunto dos relacionamentos humanos, e igualmente o conjunto das relações entre o homem e o mundo, são mediatizados pelo viés de um cálculo numérico simples, em que entram a atractividade, a novidade, a relação qualidade-preço. Nesta lógica, que se estende às relações eróticas, amorosas, profissionais, e não apenas aos comportamentos de consumo propriamente ditos, trata-se sobretudo de facilitar a implementação múltipla de laços relacionais rapidamente renovados (entre consumidores e produtos, entre empregados e empresas, entre amantes), promovendo assim uma fluidez consumista baseada numa ética da responsabilidade, da transparência e da livre escolha.

### *Construir prateleiras*

Logo, a arquitectura contemporânea dota-se implicitamente de um programa simples, que podemos resumir desta forma: *construir as prateleiras do hipermercado social*. Ela consegue-o, por um lado, ao demonstrar uma fidelidade total à estética do mostruário e, por outro, ao privilegiar o uso de materiais de granulometria fraca ou nula (metal, vidro, plásticos). O recurso a superfícies reflectoras ou transparentes permitirá, além disso, um conveniente desdobramento dos expositores. Trata-se no fundo de criar espaços polimorfos, indiferentes, moduláveis (o mesmo

processo a que se assiste na decoração de interiores: remodelar um apartamento, neste fim de século, consiste essencialmente em deitar abaixo paredes para as substituir por divisórias móveis — que acabarão por ser raramente deslocadas; mas o essencial é que a possibilidade desse deslocamento exista, que um certo grau de liberdade suplementar tenha sido criado — e suprimir os elementos de decoração fixa: as paredes serão todas brancas, os móveis translúcidos). A ideia consiste em criar espaços neutros onde se poderão exhibir livremente as mensagens informativas-publicitárias geradas pelo funcionamento social, e que na verdade o constituem. Que produzem afinal todos esses empregados e quadros que se juntam em La Défense? Se virmos bem, nada; o processo de produção material tornou-se, até para eles, perfeitamente opaco. São-lhes transmitidas informações digitais sobre os objectos do mundo. Essas informações são a matéria-prima das estatísticas, dos cálculos; elaboram-se modelos, produzem-se esquemas de decisão; no fim da cadeia há decisões que são tomadas, ou seja, novas informações a reinjectar no corpo social. Desta forma, a carne do mundo é substituída pela sua imagem digital; o ser das coisas é suplantado pelo gráfico que assinala as suas variações. Polivalentes, neutros e modulares, os lugares modernos adaptam-se à infinidade de mensagens às quais devem servir de suporte. Não podem permitir-se uma outra significação autónoma, nem evocar um ambiente particular; não podem ter beleza, nem poesia, nem um carácter próprio em geral. Despojados de qualquer carácter individual e permanente, sujeitos a esta condição, ficarão prontos a acolher a indefinida pulsação do transitório.

Móveis, abertos à transformação, disponíveis, os empregados modernos sofrem um processo de despersonalização

análogo. As técnicas de aprendizagem sobre a mudança popularizadas pelos *workshops* «New Age» assumem como objectivo a criação de indivíduos indefinidamente mutáveis, desprovidos de qualquer rigidez intelectual ou emocional. Libertado de entraves como o sentido de pertença, as fidelidades, os códigos de comportamento rígidos, o indivíduo moderno fica assim disponível para ocupar o seu lugar num sistema de transacções generalizadas, no seio do qual se tornou possível atribuir-lhe, de maneira unívoca e sem qualquer ambiguidade, um *valor de troca*.

### *Simplificar os cálculos*

A digitalização progressiva do funcionamento microsociológico, já bastante avançado nos Estados Unidos da América, ainda sofre de um atraso notável na Europa Ocidental, como testemunham os romances de Marcel Proust. Foram necessárias várias décadas para chegarmos ao apuramento integral dos significados simbólicos sobrepostos às diferentes profissões, sejam elas merecedoras de encómios (igreja, ensino) ou mal vistas (publicidade, prostituição). No culminar deste processo de decantação, tornou-se possível estabelecer uma hierarquia precisa entre os vários estatutos sociais, com base em dois critérios digitais simples: o rendimento anual e o número de horas trabalhadas.

No plano amoroso, os parâmetros da troca sexual foram, também eles, durante muito tempo tributários de um sistema de descrição lírica, impressionista, pouco fiável. Foi mais uma vez dos Estados Unidos da América que acabou por vir a primeira tentativa séria de definição de normas. Baseada em critérios simples e objectivamente

verificáveis (idade — altura — peso — medidas das ancas-cintura-peito para as mulheres; idade — altura — peso — medida do sexo em erecção para os homens), ela foi popularizada primeiro pela indústria pornográfica, que logo passou o testemunho às revistas femininas. Se a hierarquia económica simplificada se tornou durante muito tempo objecto de oposições esporádicas (movimentos a favor da «justiça social»), convém notar que a hierarquia erótica, considerada mais natural, foi rapidamente interiorizada e logo objecto de um vasto consenso.

Doravante aptos a definirem-se a si mesmos através de uma pequena colecção de parâmetros numéricos, libertados dos pensamentos do Ser que em tempos entravavam a fluidez dos seus movimentos mentais, os seres humanos ocidentais — pelo menos os mais jovens — ficaram assim em condições de melhor se adaptarem às mutações tecnológicas que atravessavam as suas sociedades, mutações que implicavam, por sua vez, amplas transformações económicas, psicológicas e sociais.

### *Uma breve história da informação*

Perto do fim da Segunda Guerra Mundial, a simulação das trajectórias de mísseis de médio e longo alcance, tal como a modelização das reacções de fissão no interior do núcleo atómico, criaram a necessidade de meios de cálculo algorítmicos e numéricos de uma potência extraordinária. Graças em parte aos trabalhos teóricos de John von Neumann, surgiram assim os primeiros computadores.

Nessa época, os trabalhos de escritório caracterizavam-se por uma estandardização e racionalização bem menos

avançadas do que as já então prevalecentes na produção industrial. O uso dos primeiros computadores em tarefas de gestão traduziu-se imediatamente pelo desaparecimento de toda a liberdade e de toda a leveza na aplicação dos procedimentos — em suma, por uma proletarização brutal da classe dos empregados.

Nesses mesmos anos, com um atraso cómico, a literatura europeia viu-se confrontada com um novo aparelho: a *máquina de escrever*. O trabalho indefinido e múltiplo feito fisicamente no manuscrito (com os seus acrescentos, os seus envios, as apostilas) desapareceu em prol de uma escrita mais linear e mais plana; houve como que um alinhamento pelas normas do romance policial e do jornalismo americanos (com a aparição do mito Underwood — associado ao sucesso de Hemingway). Esta degradação da imagem da literatura levou um certo número de jovens com um temperamento «criativo» a escolherem as vias mais gratificantes do cinema e da canção (vias que se revelaram becos sem saída; de facto, a indústria americana do entretenimento acabaria, pouco depois, por levar a cabo o seu trabalho de destruição das indústrias do entretenimento locais — trabalho a cuja conclusão assistimos hoje).

A aparição súbita do microcomputador, no início dos anos 80, pode parecer uma espécie de acidente histórico; não correspondendo a qualquer necessidade económica, ela é de facto inexplicável se excluirmos considerações como as do progresso na regulação das correntes fracas e na gravação fina em silício. De uma forma inesperada, os empregados de escritório e os quadros médios descobriram-se na posse de um instrumento poderoso, de utilização fácil, que lhes permitia retomar o controlo — controlo de facto, se não por direito — dos principais elementos

do seu trabalho. Uma luta surda, mal conhecida, desenrolou-se durante vários anos entre as direcções informáticas e os utilizadores «de base», por vezes apoiados por equipas de microinformáticos entusiastas. O mais espantoso é que progressivamente, ao tomarem consciência do elevado custo e da escassa eficácia da informática pesada, enquanto a produção em grande série permitia o aparecimento de materiais e de programas burocráticos fiáveis, a baixo preço, as direcções gerais começaram a apontar baterias para o campo da microinformática.

Para o escritor, o microcomputador trouxe uma libertação inesperada: não representava propriamente um regresso à leveza e ao encanto do manuscrito, mas voltava a ser possível, apesar de tudo, entregarmo-nos a um trabalho sério sobre um texto. Nesses mesmos anos, diferentes indícios fizeram pensar que a literatura poderia reencontrar uma parte do seu antigo prestígio — menos pelos seus méritos próprios do que pelo auto-apagamento de actividades rivais. O *rock* e o cinema, submetidos ao formidável poder de nivelamento da televisão, perderam gradualmente a sua magia. As distinções anteriores entre filmes, vídeos, notícias, publicidade, testemunhos humanos e reportagens tenderam a esbater-se em favor de uma noção generalizada de espectáculo.

O aparecimento das fibras ópticas e o acordo industrial sobre o protocolo TCP-IP permitiram, desde o início dos anos 90, o aparecimento de redes internas e depois de redes entre empresas. Transformado num simples posto de trabalho, no seio de sistemas cliente-servidor fiáveis, o microcomputador perdeu toda a sua capacidade de tratamento autónomo da informação. Assistiu-se a uma renormalização dos processos no interior de sistemas de tratamento

da informação cada vez mais móveis, mais transversais, mais eficazes.

Omnipresentes nas empresas, os microcomputadores revelaram-se um falhanço no mercado doméstico por razões que foram entretanto devidamente analisadas (preço ainda excessivamente elevado, falta de utilidade real, dificuldades de utilização e espaço que ocupavam). O fim dos anos 90 assistiu ao aparecimento dos primeiros terminais passivos de acesso à Internet; desprovidos em si mesmo de inteligência, bem como de memória, por isso com um baixíssimo custo de produção unitária, foram concebidos para permitir o acesso às gigantescas bases de dados criadas pela indústria americana do entretenimento. Munidos por fim de um dispositivo de telepagamento seguro (pelo menos oficialmente), leves e com boa estética, impuseram-se rapidamente como a norma, substituindo ao mesmo tempo o telemóvel, o Minitel<sup>1</sup> e o comando à distância dos televisores clássicos.

De forma surpreendente, o livro era suposto constituir um pólo de resistência vivaz. Houve tentativas de armazenar obras nos servidores de Internet; mas o seu sucesso foi reduzido, limitado às enciclopédias e obras de referência. Ao fim de alguns anos, a indústria conformou-se: mais prático, mais atractivo e manejável, o objecto-livro continuava a ser o preferido do público. Acontece que qualquer livro, uma vez comprado, se tornava um temível instrumento de desconexão. Na química íntima do cérebro, a literatura sempre conseguiu ultrapassar, de alguma maneira,

---

<sup>1</sup> Serviço de videotexto *online* através de linhas telefónicas, lançado em França no início dos anos 80. Permitia aos utilizadores fazer compras, ter acesso à lista telefónica, fazer reservas de bilhetes de comboio, consultar as cotações da Bolsa de Valores e comunicar por uma espécie de *chat*. (*N. do T.*)

o universo real; não tinha por isso nada a temer face aos universos virtuais. Esta fase marcou o início de um período paradoxal, que ainda dura hoje, em que a globalização do entretenimento e das trocas — nas quais a linguagem articulada ocupava um lugar reduzido — existia a par de um reforço das línguas vernaculares e das culturas locais.

### *O aparecimento da lassidão*

No plano político, a oposição ao liberalismo económico globalista começara na verdade bastante antes; o seu acto fundador deu-se em França, a partir de 1992, com a campanha pelo «Não» ao referendo de Maastricht. Essa campanha ia buscar a sua força menos à referência a uma identidade nacional ou a um patriotismo republicano — ambos desaparecidos nas carnificinas de Verdun, em 1916-1917 — e mais a um estado geral de autêntica lassidão, a um sentimento de recusa pura e simples. Como todos os historicismos anteriores, o liberalismo jogava a carta da intimidação, ao apresentar-se como uma espécie de devir histórico inevitável. Como todos os historicismos anteriores, o liberalismo assumia o objectivo de superar o *sentimento ético simples* em nome de uma visão a longo prazo do *dever histórico da humanidade*. Como todos os historicismos anteriores, o liberalismo prometia, no imediato, esforços e padecimentos, relegando a chegada do bem geral para um horizonte que ficava à distância de uma ou duas gerações. Este tipo de argumentação já causara suficientes danos ao longo do século xx.

A perversão do conceito de progresso, levada a cabo regularmente pelos historicismos, favorecia infelizmente

o aparecimento de *ideias disparatadas*, típicas das épocas com a marca da desordem. Muitas vezes inspiradas em Heraclito ou em Nietzsche, bem à medida de quem tem meios e elevados rendimentos, com uma estética por vezes agradável, essas ideias pareciam encontrar uma confirmação prática na proliferação, notória nas camadas mais desfavorecidas, de múltiplos reflexos identitários, imprevisíveis e violentos. Certos avanços na teoria matemática das turbulências contribuíram, de facto, cada vez mais frequentemente, para uma representação da história humana sob a forma de um sistema caótico no qual os futurólogos e pensadores mediáticos se esforçavam, engenhosamente, por encontrar um ou vários «atractores estranhos». Embora desprovida de qualquer base metodológica, esta analogia não deixou de ganhar terreno junto das camadas instruídas ou semi-instruídas, impedindo durante muito tempo o surgimento de uma nova ontologia.

### *O mundo como supermercado e como irrisão*

Arthur Schopenhauer não acreditava na História. Morreu por isso convencido de que a revelação que nos ofereceu sobre o mundo, de que ele existe em parte como vontade (como desejo, como força vital) e em parte como representação (em si mesma neutra, inocente, puramente objectiva, susceptível assim a uma reconstrução estética), sobreviveria às gerações que se vão sucedendo. Hoje, sabemos que ele estava parcialmente errado. Os conceitos que ele evocou podem ainda ser reconhecidos na trama das nossas vidas; mas sofreram tamanhas metamorfoses que nos interrogamos sobre a validade que lhes resta.

A palavra «vontade» parece indicar uma tensão a longo prazo, um esforço contínuo, consciente ou não, mas coerente, apontando a um objectivo. É certo que os pássaros ainda constroem ninhos, que os veados ainda combatem pela posse das fêmeas; e, no sentido que lhe atribui Schopenhauer, podemos perfeitamente dizer que é o mesmo veado que combate, que é a mesma larva que escava, desde o penoso dia da sua primeira aparição sobre a Terra. Com os homens, a história é outra. A lógica do supermercado induz necessariamente uma dispersão dos desejos; o homem do supermercado não pode organicamente ser o homem de uma só vontade, de um só desejo. O que leva a uma certa depressão do querer, visível no homem contemporâneo: não é que os indivíduos desejem menos, pelo contrário, desejam cada vez mais; mas os seus desejos adquiriram qualquer coisa de estridente e vociferante: sem serem simulacros puros, eles resultam em larga medida de determinações exteriores — diríamos *publicitárias*, no sentido mais lato. Nada neles evoca aquela força orgânica e total, dirigida obstinadamente à sua própria concretização, que a palavra «vontade» sugere. Disto resulta uma certa falta de personalidade, perceptível em cada um de nós.

Profundamente infectada pelo sentido, a representação perdeu toda a inocência. Podemos designar como *inocente* uma representação que se oferece simplesmente como isso mesmo, uma representação, que pretende apenas ser a imagem de um mundo exterior (real ou imaginário, mas exterior); dito de outra maneira, que não inclui em si mesma o respectivo comentário crítico. A introdução maciça, nas representações, de *referências*, da irrisão, do *segundo grau*, de formas de humor, minou a actividade

artística e filosófica, ao transformá-la numa retórica generalizada. Toda a arte, como toda a ciência, é um meio de comunicação entre os homens. É evidente que a eficácia e a intensidade da comunicação diminuem e tendem a anular-se a partir do momento em que se instala a dúvida sobre a veracidade do que é dito, sobre a sinceridade do que é expresso (será imaginável, por exemplo, uma ciência *em segundo grau*?). A degradação tendencial da criatividade nas artes acaba por ser apenas outra face da impossibilidade muito contemporânea da *conversação*. Tudo acontece nas conversas correntes como se a expressão directa de um sentimento, de uma emoção, de uma ideia, se tivesse tornado impossível, porque demasiado vulgar. Tudo deve passar pelo filtro deformante do *humor*, o humor que redundava obviamente numa espécie de vazio, arrastando atrás de si uma mudez trágica. Esta é ao mesmo tempo a história da célebre «incomunicabilidade» (convém notar que a exploração repetida deste tema não impediu minimamente que a incomunicabilidade aumentasse na prática, e que seja mais do que nunca uma questão actual, mesmo se já nos cansámos de a referir) e a trágica história da pintura no século xx. O percurso da pintura consegue assim figurar, mais por analogia da atmosfera do que por aproximação directa, aquele que tem sido o percurso da comunicação humana no período contemporâneo. Tanto num caso como no outro, deslizamos para uma atmosfera malsã, falsificada, profundamente ridícula; e, para além de ridícula, trágica. Sendo assim, o visitante normal que atravessa uma galeria de pintura nunca se demora muito tempo em cada obra, caso queira manter a sua atitude de distanciamento irónico. Ao fim de alguns minutos, mesmo contra a sua vontade, acabará tomado por um certo desconforto; sentirá

no mínimo um entorpecimento, um mal-estar; um inquietante abrandamento da sua capacidade humorística.

(O elemento trágico intervém precisamente na altura em que a zombaria deixa de ser entendida como *fun*, como divertimento; é uma espécie de inversão psicológica brutal, que traduz o aparecimento no indivíduo de um irreduzível desejo de eternidade. A publicidade só consegue evitar este fenómeno, contrário aos seus objectivos, porque renova incessantemente os seus simulacros; mas a pintura conserva a vocação de criar objectos permanentes, e dotados de uma identidade própria; é essa nostalgia de ser que lhe confere um halo doloroso, e que lhe permite, para o bem e para o mal, tornar-se um reflexo fiel da situação espiritual do homem no Ocidente.)

Por outro lado, assinala-se a relativa boa saúde da literatura durante o mesmo período. Há boas razões para isto. A literatura é, na sua essência, uma arte conceptual; será mesmo, na verdadeira acepção do termo, a única. As palavras são conceitos; os lugares-comuns são conceitos. Nada pode ser dito, negado, relativizado, escarnecido sem o recurso a conceitos, e a palavras. Reside aqui a espantosa robustez da actividade literária, que pode recusar-se, auto-destruir-se, decretar-se impossível, sem deixar de ser ela mesma. A literatura resiste a todas as vertigens, a todas as desconstruções, a todas as acumulações de graus de leitura, por muito subtis que sejam; ela limita-se a erguer-se de novo e a sacudir-se, como um cão encharcado a sair de um pântano.

Contrariamente à música, contrariamente à pintura, contrariamente até ao cinema, a literatura pode assim absorver e digerir quantidades ilimitadas de irrisão e de humor. Os perigos que a ameaçam hoje nada têm que ver

com aqueles que pairam sobre as outras artes, por vezes destruindo-as; relacionam-se muito mais com a aceleração das percepções e das sensações que caracteriza a lógica do hipermercado. Na verdade, um livro só pode ser apreciado *lentamente*; implica uma reflexão (não particularmente no sentido do esforço intelectual, mas no de um *voltar atrás*); não há leitura sem paragens, sem pausas, sem movimentos inversos, sem releitura. Algo impossível e mesmo absurdo num mundo em que tudo evolui, tudo flutua, em que nada tem uma validade permanente; nem as regras, nem as coisas, nem os seres. Com todas as suas forças (que já foram enormes), a literatura opõe-se à noção de actualidade permanente e de um presente perpétuo. Os livros dirigem-se aos leitores; mas os leitores devem ter uma existência individual e estável: não podem ser consumidores puros, meros fantasmas; têm de ser, de alguma maneira, *sujeitos*.

Minados pela obsessão covarde do «*politically correct*», assombrados por um fluxo de pseudo-informações que lhes criam a ilusão de uma modificação permanente das categorias da existência (já *não se pode pensar* da mesma forma que se pensava há dez, cem ou mil anos), os ocidentais contemporâneos deixaram de ser verdadeiros leitores; deixaram de satisfazer essa humilde exigência que um livro lhes coloca: a de serem simplesmente humanos, pensando e sentindo por si mesmos.

Por maioria de razão, eles não podem desempenhar esse papel diante de um outro ser. No entanto, deviam fazê-lo: porque essa dissolução do ser é uma dissolução trágica; e cada um continua, movido por uma nostalgia dolorosa, a pedir ao outro que seja o que já não pode ser; a procurar, como um fantasma cego, esse peso existencial que já não encontra em si mesmo. Essa resistência, essa

permanência; essa profundidade. Claro que depois todos falhamos e a solidão é atroz.

A morte de Deus no Ocidente foi o prelúdio para um formidável folhetim metafísico, que prossegue ainda hoje. Qualquer historiador das mentalidades seria capaz de reconstituir em detalhe estas etapas; suponhamos, para resumir, que o cristianismo conseguia o *golpe de mestre* de combinar a crença feroz no indivíduo — comparado às epístolas de São Paulo, o conjunto da cultura antiga parecemos hoje curiosamente policiado e sombrio — com a promessa da participação eterna no Ser absoluto. Assim que o sonho se desfez, diversas tentativas foram levadas a cabo no sentido de prometer ao indivíduo um mínimo de ser; para conciliar o sonho de ser que ele carregava em si com a onnipresença obsessiva do devir. Até hoje, todas estas tentativas falharam e o infortúnio continuou a espalhar-se.

A publicidade constitui a derradeira dessas tentativas. Embora o seu objectivo seja suscitar, provocar, *ser* o desejo, os seus métodos revelam-se bastante próximos dos que caracterizavam a moral arcaica. Na realidade, ela convoca um Superego assustador e duro, muito mais implacável do que qualquer imperativo alguma vez existente, algo que se cola à pele do indivíduo e lhe repete sem cessar: «Tens de desejar. Tens de ser desejável. Tens de participar na competição, na luta, na vida do mundo. Se paras, deixas de existir. Se ficas para trás, morreste.» Negando qualquer noção de eternidade, definindo-se como um processo de renovação permanente, a publicidade pretende obliterar o sujeito para o transformar em fantasma obediente do devir. E esta participação epidérmica, superficial, na vida do mundo é suposto substituir o desejo de ser.