

O que é um clássico?

J.M. Coetzee

I

Em outubro de 1944, enquanto as forças aliadas combatiam no continente europeu e bombas alemãs caíam sobre Londres, Thomas Stearns Eliot, aos 56 anos, fez sua apresentação presidencial à Virgil Society em Londres.¹ Na palestra, Eliot não menciona as circunstâncias da guerra senão por uma única referência — oblíqua, tênue, no melhor estilo britânico — a “acidentes do tempo presente” que dificultaram o acesso aos livros que ele necessitou para a preparação daquela apresentação. É uma maneira de lembrar seus ouvintes de que há uma perspectiva em que a guerra é apenas um percalço, embora imenso, na vida europeia.

O título da apresentação era “O que é um clássico?”, e seu alvo era consolidar e reforçar uma tese que Eliot vinha desenvolvendo há muito tempo: a de que a civilização da Europa Ocidental é uma única civilização, que descende de Roma via Igreja Romana e o Sacro Império Romano, e que seu clássico originário deve ser o épico de Roma, a *Eneida*, de Virgí-

1 A Virgil Society foi fundada em 1943, e o poeta T.S. Eliot, como seu primeiro presidente, fez a apresentação conhecida como “O que é um clássico?” no ano seguinte. No Brasil, a palestra foi editada no livro *De poesia e poetas* (São Paulo: Editora Brasiliense, 1991, com tradução de Ivan Junqueira). As referências seguintes remontam a essa edição, abreviadas como OQC, ou à edição original (Londres: Faber, 1945), abreviadas como WIC. [N.T.]

lio. Sempre que a tese foi discutida, foi então por um homem de grande autoridade pública, um homem a respeito de quem, em 1944, como poeta, dramaturgo, crítico, editor e comentador cultural, poderia ser dito que dominava as letras inglesas. Esse homem tinha mirado Londres como a metrópole do mundo de fala inglesa e, com uma timidez a esconder uma implacável singularidade de interesses, transformou-se na voz deliberadamente magistral daquela metrópole. Dessa vez ele defendia Virgílio como a voz dominante da Roma imperial e metropolitana e, além disso, da Roma imperial de maneira transcendente, a qual não se poderia esperar que Virgílio compreendesse.

“O que é um clássico?” não é uma das melhores peças críticas de Eliot. A apresentação *de haute en bas*, que em 1920 ele tinha utilizado com grande efeito para impor suas predileções pessoais no mundo das letras londrinas, havia se tornado comportada. Também há cansaço na prosa. No entanto, a peça é nada menos que inteligente e – à medida que começamos a explorar seus antecedentes – mais coerente do que pode parecer à primeira leitura. Além disso, por trás dela há um entendimento claro de que o fim da Segunda Guerra Mundial deveria trazer uma nova ordem cultural, com novas oportunidades e novas ameaças. Quando releio o texto de Eliot em preparação a esta apresentação,² o que me impressiona, no entanto, é o fato de que em momento algum Eliot reflete a respeito de seu próprio americanismo, ou ao menos de suas origens norte-americanas e, portanto, a respeito da estranha perspectiva com que se apresenta, honrando um poeta europeu ante uma audiência europeia.

Eu digo “europeu”, mas é claro que até mesmo o caráter europeu da audiência britânica de Eliot é uma questão, assim como a linha de descendência da literatura inglesa a partir da literatura romana. Já que um dos escritores que Eliot diz não ter conseguido ler na

2 J.M. Coetzee apresentou a palestra “O que é um clássico?” em 1991, em Graz, na Áustria. Posteriormente, o texto da palestra foi publicado em *Current writing* (1993) e editado na coletânea de ensaios *Stranger shores* (2001), de onde foi traduzido para esta edição. [N.T.]

preparação para sua apresentação é Sainte-Beuve, que em suas palestras chamava Virgílio de “o poeta de toda latinidade”, da França, Espanha e Itália, mas não de toda a Europa.³ Dessa forma, o projeto de Eliot de reivindicar uma linha de descendência a partir de Virgílio deve começar por reivindicar uma identidade completamente europeia para Virgílio; e também por afirmar uma identidade europeia para a Inglaterra, que algumas vezes a invejou, mas nem sempre foi entusiasta em aceitá-la.⁴

Em vez de seguir em detalhe os movimentos que Eliot faz para unir a Roma de Virgílio à Inglaterra dos anos 1940, deixe-me perguntar como e por que Eliot se tornou ele mesmo inglês o bastante para que a questão passasse a lhe importar.⁵

Por que Eliot “se tornou” inglês, afinal? Minha impressão é de que a princípio os motivos eram complexos: em parte anglofilia, em parte solidariedade com a *intelligentsia* da classe média inglesa, em parte ainda como disfarce protetor contra um certo constrangimento em relação à barbárie norte-americana, e como paródia de um homem que adorava atuar (fingir-se de inglês é certamente um dos mais difíceis números de interpretação). Suspeitaria que a lógica interna era, primeiro, residência em Londres (em vez de na Inglaterra), depois uma suposta identidade social londrina, então uma cadeia específica de reflexões a respeito da identidade cultural que finalmente o levaria a reivindicar uma identidade europeia e romana, dentro da qual as identidades londrina, inglesa e anglo-americana estivessem submetidas e transcendidas.⁶

Em 1944, o investimento nessa identidade era total. Eliot era um inglês, porém, ao menos em sua mente, um inglês romano. Ele tinha acabado de terminar um ciclo de poemas no qual nomeia seus antepassados e reclama para si o “East Coker” em Somersetshire, a terra dos Eliots. “Lar é de onde se vem”, ele escreve.

3 “Le poète de la latinité tout entière”, citado por KERMODE, Frank. *The classic*. Londres: Faber, 1975. p. 16. As palestras de Sainte-Beuve foram publicadas como *Etude sur Virgile*, em 1857.

4 Em um artigo para a *Criterion*, em 1926, Eliot diz que a Grã-Bretanha é parte da “cultura comum da Europa Ocidental”. A questão é: “Existe um número suficiente de pessoas na Grã-Bretanha acreditando nessa cultura europeia, na herança romana, no lugar da Grã-Bretanha nessa cultura?”. Dois anos depois, ele confere à Grã-Bretanha um papel de mediador entre a Europa e o resto do mundo: “Ela é o único membro da comunidade europeia que estabeleceu um império genuíno — quer dizer, um império mundial, assim como o Império Romano —, não apenas europeu, mas sendo a conexão entre a Europa e o resto do mundo”. Citado por REEVES, Gareth. *T.S. Eliot: a Virgilian poet*. Londres: Macmillan, 1989. p. 85, 111.

5 Eliot deixou Harvard para estudar na Alemanha, depois mudou-se para Oxford quando a guerra começou; então, casou-se com uma inglesa, depois tentou retornar a Harvard para defender o doutorado, mas o navio no qual ele tinha uma reserva não partiu. Então, tentou um emprego na marinha dos EUA, sem sucesso, e, enfim — parece —, simplesmente desistiu de continuar tentando, ficou na Inglaterra e finalmente se tornou cidadão britânico. Se o dado tivesse caído de outra maneira, não teria sido impossível vê-lo conquistando seu título de doutor, começando uma cátedra que o esperava em Harvard e retornando à vida norte-americana.

- 6 Eliot não deu qualquer declaração pública sobre sua decisão de deixar os Estados Unidos. No entanto, em carta de 1928 a Herbert Read, ele articulou, de forma melancólica, sua sensação de desenraizamento em relação ao país natal: “Algum dia eu quero escrever um ensaio sobre o ponto de vista de um americano que não era um americano, porque ele nasceu no Sul e foi estudar na Nova Inglaterra ainda criança com um sotaque de negro, mas que não era sulista no Sul, porque sua gente era nortista em um estado fronteiriço e olhava com superioridade para todos os sulistas e habitantes da Virgínia, mas que nunca foi nada em lugar nenhum e que, portanto, se sentia mais francês do que americano e mais inglês do que francês e, no entanto, sentia que os EUA de um século atrás eram uma extensão familiar”. Citado por READ, Herber. T. S. E.: a memoir. In: TATE, Allen (Ed.). *T.S. Eliot: the man and his work*. Nova York: Delacorte, 1960. p. 15.
- Três anos depois, na *Criterion*, ele viu a condição do intelectual americano da seguinte maneira: “O intelectual americano de hoje tem quase nenhuma chance de um desenvolvimento continuado em seu próprio país e no ambiente que seus ancestrais, embora humildes, ajudaram a formar. Ele é obrigado a ser um expatriado: seja para definir em uma universidade na província, ou no exterior, ou — a mais completa expatriação possível — em Nova York”. Citado por CHACE, William M. *The political identities of Ezra Pound and T.S. Eliot*. Stanford: Stanford University Press, 1973. p. 155.
- Eliot não reconhece, porém, que

“Em meu princípio está meu fim.” “O que possuiis é o que não possuiis” — ou, colocando de outra maneira, o que você não possui é aquilo que você possui.⁷ Não apenas ele agora afirmava uma raiz que é muito importante para seu entendimento de cultura como se equipava de uma teoria da história segundo a qual a Inglaterra e os Estados Unidos são definidos como províncias da eterna metrópole, Roma.

Assim, podemos ver que em 1944 Eliot não sente necessidade de apresentar-se a si mesmo para a *Virgil Society* como um estrangeiro, um americano falando para ingleses. Então, como ele se apresenta?

Para um poeta que tinha experimentado tanto sucesso, em seu apogeu, ao importar a régua da impessoalidade para dentro da crítica, a poesia de Eliot é espantosamente pessoal, para não dizer autobiográfica.⁸ Não é surpreendente descobrir, quando lemos sua apresentação sobre Virgílio, que há um subtexto e que esse subtexto diz respeito ao próprio Eliot. A figura de Eliot na apresentação não é, como podemos esperar, Virgílio, mas Eneias, compreendido ou até mesmo transformado de forma particularmente eliótica em um cansado homem de meia-idade que “teria preferido ficar em Troia, mas transforma-se em exilado... exilado por um propósito maior do que pode saber, mas que reconhece”. “Não é, num sentido humano, um homem feliz ou bem-sucedido”, cuja “recompensa [é] pouco mais do que uma estreita cabeça de praia e um casamento político numa meia-idade extenuada: sua juventude sepultada”.⁹

Do grande episódio romântico da vida de Eneias, o caso com a rainha Dido, que termina com o suicídio dela, Eliot escolhe mencionar não a grande paixão dos amantes nem a *Liebestod* de Dido, mas o que ele chama de “maneiras civilizadas” do casal quando posteriormente se encontra no submundo e o fato de que “Eneias não se perdoa...¹⁰ a despeito do fato de que tudo aquilo que fez foi de acordo com o destino”. É di-

fácil não ver um paralelo entre a história dos amantes como relatada por Eliot e a história de seu próprio e infeliz primeiro casamento.¹¹

O elemento do que eu chamaria compulsividade — apenas o oposto de impessoalidade — que faz Eliot articular a história de Eneias, nesta apresentação e diante desta audiência, como uma alegoria da sua própria vida, não é meu assunto aqui. O que eu quero acentuar em vez disso é que, ao ler a *Eneida* dessa maneira, Eliot não está apenas utilizando a fábula do exílio seguido do descobrimento da própria casa — “No meu fim está meu princípio” — como modelo de sua migração intercontinental — uma migração que eu não chamaria exatamente de uma odisséia, porque Eliot está preocupado em validar a trajetória de inspiração no destino de Eneias em oposição ao vagar e, em última análise, à errância de Ulisses —, mas está também se apropriando do peso cultural do épico como apoio.

Assim, no palimpsesto que Eliot prepara diante de nós, ele, Eliot, não é apenas o Eneias de Virgílio, atencioso (*pius*), que deixa o continente de seu nascimento para conquistar uma cabeça de ponte na Europa (cabeça de ponte é um termo que não se poderia utilizar em outubro de 1944 sem evocar o desembarque na Normandia apenas alguns meses antes, assim como a chegada à Itália, em 1943), mas é também o Virgílio da *Eneida*. Se Eneias é recharacterizado como um herói eliótico, Virgílio é caracterizado mais como um autor educado, uma espécie de Eliot, cujo trabalho, como visto por Eliot, era o de reescrever “a poesia latina” (a frase que Eliot escolheu para si mesmo foi “purificar o dialeto da tribo”) (OQC, p. 89).

É evidente que estaria traindo Eliot se deixasse a impressão de que em 1944 ele estivesse colocando-se superficialmente como a reencarnação de Virgílio. Sua teoria da história e sua concepção do clássico são muito sofisticadas para isso. Para Eliot, deveria haver apenas

esse desenraizamento forçado é mais uma característica da vida moderna do que da circunstância específica norte-americana.

- 7 ELIOT, T. S. East Coker.
In: _____. *Four quartets*.
Londres: Faber, 1944. Aqui na tradução de Ivan Junqueira, ELIOT, T. S. *Poesia*. São Paulo: Nova Fronteira, 1981.
- 8 “Poesia não é um escape de emoção descontrolada, mas uma fuga da emoção; não é uma expressão de personalidade, mas uma fuga da personalidade.” Citado por “Tradition and the individual talent” (1919), publicado em ELIOT, T. S. *Selected prose*. Seleção e organização de John Hayward. Harmondsworth: Penguin, 1953. p. 30.
- 9 OQC, p. 95, 97. Tradução ligeiramente adaptada. [N.T.]
- 10 No original: “*Aeneas does not forgive himself... In spite of the fact that all that he has done has been in compliance with destiny*”. (WIC, p. 21) [N.T.]
- 11 Reeves (ver nota 4) cita a fala da Sibila Deífobe a Eneias (Canto IV. In: VIRGÍLIO. *Eneida*, p. 93-94): “Outra vez uma esposa estrangeira [*coniunx hospita*], outra vez esposais estrangeiros (serão) para os troianos a causa de tão grande mal”. As esposas estrangeiras que trazem aflição a Troia são a esposa de Menelau, Helena, a fenícia Dido, e a latina Lavínia. Reeves escreve: “Não é ao menos uma porção da aflição do casamento de Eliot com Vivien, uma mulher inglesa, uma *coniunx hospita*?” (p. 47). É difícil de entender a leitura de Eliot do encontro entre Dido e Eneias no submundo dito, em primeiro lugar, “civilizado”.

um Virgílio porque há apenas um Cristo, uma Igreja, uma Roma, uma civilização ocidental cristã, e um clássico originário dessa civilização romano-cristã. Mesmo assim, enquanto ele não se arrisca tanto a ponto de se identificar com a chamada interpretação adventista da *Eneida* — nomeadamente, que Virgílio profetiza uma nova era cristã — ele deixa uma porta aberta para sugerir que Virgílio estava sendo usado por uma força maior do que ele para um propósito ao qual não poderia estar atento — isto é, de que no grande modelo da história europeia ele poderia ter preenchido um papel que se poderia chamar de profético.¹²

Lida de perto, a palestra de Eliot é uma tentativa de reafirmar a *Eneida* como um clássico não apenas em termos horacianos — como um livro que durou muito tempo (*est vetus atque probus, centum qui perfecit annos*) —, mas em termos alegóricos: como um livro que suportará o peso de ter sido lido com um sentido para a própria época de Eliot. Os sentidos para a época de Eliot incluem não apenas a alegoria de Eneias como triste, sofredor, um herói viúvo de meia-idade, como também o Virgílio que aparece nos *Quatro quartetos* como um elemento do complexo “mestre morto” que fala para o Eliot vigilante contra incêndios nas ruínas de Londres, o poeta sem o qual, mais ainda do que Dante, Eliot não poderia ter se tornado ele mesmo. Lida com distanciamento, e lida sem compaixão, trata-se de uma tentativa de dar um suporte histórico a um programa político radicalmente conservador para a Europa, um programa aberto pelo iminente fim das hostilidades e o desafio da reconstrução. De modo geral, esse seria um programa para uma Europa de Estados-nações em que todos os esforços deveriam ser feitos para manter as pessoas em suas terras, nos quais as culturas nacionais seriam encorajadas e um caráter cristão geral seria mantido — uma Europa, de fato, onde a Igreja Católica seria mantida como a principal organização supranacional.

Depois de Eneias ter se dirigido a ela, Dido, “irada, conservava os olhos fixos no solo, nem por esse discurso começado move mais o rosto do que se estivesse dura pedra ou estátua de Marpeço. Finalmente retirou-se da vista [*sese corripuit*] e, inimiga [*inimica*], fugiu para a floresta sombria”. VIRGÍLIO. Canto VI. In: _____. *Eneida*. p. 469-473. Tradução de Nicolau Firmino (Lisboa: Nicolau Firmino, 1959. p. 168).

12 Em “Virgílio e o mundo cristão” (1951), Eliot distingue a “mente consciente” de Virgílio de um aspecto de sua mente que continua discretamente anônimo, mas que pode estar respondendo a uma direção mais elevada. ELIOT, T. S. *On poetry and poets*. Londres: Faber, 1957. p. 129. Veja também Reeves, p. 102.



13 “Notes toward a definition of culture”, completado em 1948, é de fato uma resposta a Karl Mannheim, que em *Man and society in the age of reconstruction* argumentou que o problema da Europa industrial do futuro poderia ser solucionado simplesmente com uma mudança para um planejamento social consciente e, de forma mais geral, com o encorajamento de novos modelos de pensamento. A direção deveria ser dada por uma elite que teria transcendido as limitações de classe.

Eliot se opôs à engenharia social, ao planejamento futuro e ao dirigismo em geral. Ele previu que a boa formação das elites alimentaria a mobilidade de classes e por consequência transformaria a sociedade. Seria melhor, ele disse, “que a grande maioria dos seres humanos vivesse no lugar onde nasceu”. A autoconsciência imaginada por Mannheim deveria continuar como uma faculdade de uma parte da aristocracia ou da classe governante. Citado por CHACE, p. 197.

A resposta de Eliot a respeito do movimento em direção à unidade europeia representada pela Conferência de Haia de 1948 (que debateu a ideia de um parlamento europeu) e a fundação do Conselho da Europa em 1949 está em uma carta de 1951, na qual, distinguindo questões culturais de decisões políticas, ele defende um esforço de longo termo para convencer as pessoas da Europa ocidental a respeito de sua cultura comum e para conservar e cultivar regiões, raças, línguas, cada uma tendo uma “vocaçào” em relação às

Seguindo nesta leitura de fora, de maneira pessoal, mas ainda sem compaixão, a apresentação sobre Virgílio pode se encaixar em um programa de décadas de duração da parte de Eliot para redefinir e ressituar a nacionalidade de tal maneira que ele, Eliot, não pudesse ser tachado de um impaciente norte-americano arrivista cultural dando palestras para ingleses e/ou europeus a respeito de suas heranças e tentando persuadi-los a encarar isso — um estereótipo no qual o antes colaborador de Eliot, Ezra Pound, caiu tão facilmente. Em um patamar mais geral, a apresentação é uma tentativa de reivindicar uma unidade histórico-cultural para a cristandade da Europa ocidental, incluindo as províncias, dentro das quais as culturas constituintes de suas nações seriam apenas partes de um todo maior.

Este não é bem o programa seguido pela nova ordem do Atlântico Norte, que emergiria depois da guerra — a necessidade desse programa partiu de eventos que Eliot não poderia ter previsto em 1944 —, mas é, no entanto, bastante compatível com ele. Eliot errou ao não prever que a nova ordem viria de Washington, não de Londres, e certamente não de Roma. Olhando mais adiante, Eliot ficaria desapontado com a forma que a Europa ocidental assumiu — em direção a uma comunidade econômica, e mais ainda em direção a uma homogeneidade cultural.¹³

O processo que venho descrevendo, extrapolando a apresentação de Eliot de 1944, é para mim um dos mais espetaculares, o de um escritor tentando *fazer* uma nova identidade, reivindicando essa identidade não na base da imigração, estabelecimento, residência, domesticação, aculturação, como outras pessoas o fazem, ou não apenas por estes meios — uma vez que Eliot, com tenacidade característica, fez todos os anteriores —, mas ao definir uma nacionalidade que lhe agradava e, então, usar todo o seu acumulado poder

cultural para impor essa definição sobre a opinião educada, e ao recolocar a nacionalidade dentro de um tipo específico — neste caso, o católico — de internacionalismo ou cosmopolitismo, a partir da qual ele emergiria, não como um novato, mas como um pioneiro e de fato um tipo de profeta; uma reivindicação de identidade, mais adiante, na qual uma nova e até aqui insuspeita paternidade é definida — uma linha de descendência não tanto dos Eliots da Nova Inglaterra e/ou Somerset, mas de Virgílio e Dante ou, ao menos, uma linha na qual os Eliots são um excêntrico ramo da grande linhagem Virgílio-Dante.

“Nascido em um país meio selvagem, desatualizado”, Pound disse de seu *Hugh Selwyn Mauberley*. O sentimento de estar fora de época, de ter nascido muito tarde, ou de sobreviver anormalmente para além do prazo, está todo ele na produção poética inicial de Eliot, de “Prufrock” a “Gerontion”. A tentativa de entender esse sentimento ou esse destino, e de fato dar-lhe um sentido, é parte do esforço de sua poesia e crítica. Isto não é um senso de identidade incomum entre colonos — a quem Eliot agrupa dentro do que ele chama provincianos —, especialmente jovens colonos lutando para combinar a cultura herdada com as experiências diárias.

Para tais jovens, a alta cultura da metrópole às vezes chega em forma de experiências poderosas que não podem, no entanto, ser encaixadas em suas vidas de forma óbvia, e que parecem, portanto, existir em alguma realidade transcendente. Em casos extremos, eles são levados a culpar o ambiente por não viverem à altura da arte e a buscar residência em um mundo artístico. Esse é o destino provinciano — Gustave Flaubert o encontrou em Emma Bovary, dando o subtítulo de “*Moeurs de province*” ao seu estudo de caso —, particularmente um destino colonial, para aqueles colonos crescidos na cultura do que é geralmente chamado de país-mãe, mas que nesse contexto deve ser chamado de país-pai.

demais. Ver também o texto de Eliot “The man of letters and the future of Europa” (1944), citado por KOJECKY, Roger. *T.S. Eliot's social criticism*. Londres: Faber, 1971. p. 202.

Eliot, como homem e particularmente como jovem homem, estava aberto a experiências, tanto estéticas como da vida real, a ponto de ser sugestionável e até mesmo vulnerável. Sua poesia é de muitas maneiras uma meditação sobre, e um debater-se com, tais experiências; no processo de transformá-las em poesia, ele faz de si uma outra pessoa. As experiências não são, talvez, de ordem religiosa, mas são do mesmo gênero.

Há muitas maneiras de se entender um projeto de vida como de Eliot, dentre as quais eu vou tratar de duas. Uma, bastante complacente, é tratar essas experiências transcendentais como o ponto de origem da questão e interpretar o restante do projeto à luz dessas experiências. Esta é uma abordagem que levaria a sério o chamado de Virgílio que parece se dirigir a Eliot através dos séculos. Ela traçaria o autodidata que aparece ao despertar daquele chamado como parte de uma vocação poética vivida. Quer dizer, ela entenderia Eliot basicamente dentro de sua própria estrutura, a estrutura que ele elegeu para si mesmo quando definiu tradição como uma ordem da qual não se escapa, na qual é possível tentar localizar-se, mas onde os lugares são definidos, e continuamente redefinidos, pelas gerações sucessivas — uma ordem inteiramente transpessoal, de fato.

A outra maneira (e bastante intolerante) de entender Eliot é a sociocultural, que desenhei há pouco: interpretar suas tentativas como um esforço essencialmente mágico de um homem tentando redefinir o mundo à sua volta — América, Europa — em vez de confrontar a realidade desde sua não tão alta posição como um homem cuja educação acadêmica limitada e eurocêntrica o preparou para pouco mais do que uma vida como mandarim em uma das torres de marfim da Nova Inglaterra.

II

Gostaria de examinar essas duas leituras alternativas — a poético-transcendental e a sociocultural — depois e trazê-las para perto de nosso tempo seguindo um caminho autobiográfico que pode ser metodologicamente temerário, mas tem a virtude de dramatizar a questão.

Um domingo à tarde, no verão de 1955, quando tinha 15 anos, eu vagava pelo jardim em nosso quintal nos subúrbios da Cidade do Cabo,

pensando no que fazer, o tédio sendo o maior problema da existência naqueles dias, quando ouvi uma música vindo da casa vizinha. Enquanto a música durou, fiquei paralisado, não ousava respirar. Eu estava sendo *tocado* pela música como jamais a música tinha me tocado.

O que eu ouvia era uma gravação do *Cravo bem temperado* de Bach, executada no cravo. Aprendi o título muito tempo depois, quando me familiarizei com aquilo que aos 15 anos eu entendia apenas — à maneira suspeita e até mesmo hostil da adolescência — como “música clássica”. A casa ao lado tinha uma população transitória de estudantes; o ou a estudante que tocava a gravação de Bach deve ter se mudado logo depois, ou deixado de gostar de Bach, pois eu não o escutei mais, ainda que tenha ouvido atentamente.

Não venho de uma família musical. Não havia oferta de instrução musical nas escolas que frequentei, nem eu teria me inscrito, caso oferecida: nas colônias, a música clássica era coisa de maricas. Eu podia identificar o *Sabre dance* de Khachaturian, a abertura de *Guilherme Tell* de Rossini e *O voo do besouro* de Rimsky-Korsakov — esse era o nível do meu conhecimento. Não tínhamos instrumentos musicais em casa, nem toca-discos. Havia bastante da suave música popular americana no rádio (George Melachrino e sua orquestra de cordas prateadas), mas isso não tinha grande impacto sobre mim.

O que estou descrevendo é a cultura musical de classe média da era Eisenhower, como era encontrada nas ex-colônias britânicas, colônias que rapidamente se tornavam províncias culturais dos Estados Unidos. O então chamado componente clássico daquela cultura musical pode ter sido europeu na origem, mas era a Europa mediada e de certa forma orquestrada pelos Boston Pops.

E então a tarde no jardim, e a música de Bach, depois do que tudo mudou. Um momento de revelação que eu não chamaria de eliótico — isto insultaria os momentos de revelação celebrados na poesia de Eliot —, mas ainda assim da maior importância em minha vida: pela primeira vez eu sentia o impacto do “clássico”.

Em Bach, nada é obscuro, nenhum passo é tão miraculoso a impedir a imitação. Ainda assim, quando a cadeia de sons se realiza no tempo, o processo de construção deixa de ser, em certo momento, a mera união de unidades; as unidades se unem como um objeto de ordem superior de

uma maneira que só posso descrever por analogia como a da encarnação de ideias de exposição, complicação e resolução que são mais gerais do que a música. Bach pensa em música. A música se pensa em Bach.

A revelação no jardim foi um momento-chave na minha formação. Agora, quero examinar aquele momento novamente, usando como estrutura tanto o que venho dizendo a respeito de Eliot — especificamente, usando Eliot, o provinciano, como modelo e imagem de mim mesmo — e, de maneira mais cética, invocando os tipos de questões que são levantadas sobre cultura e ideais culturais pela análise cultural contemporânea.

A questão em que me coloquei, cruamente, é esta: existe algum senso que não seja estúpido pelo qual eu possa dizer que o espírito de Bach estava falando comigo através dos tempos, por meio dos mares, colocando alguns ideais diante de mim; ou o que realmente estava acontecendo naquele momento é que eu elegia a alta cultura europeia, e o comando de códigos daquela cultura, como a raiz que me levaria para além da minha posição de classe em uma sociedade branca da África do Sul e, finalmente, para fora do que devo ter sentido, embora em termos obscuros ou mistificados, como um beco sem saída histórico — uma estrada que terminaria (de novo, simbolicamente) comigo em um palco na Europa me dirigindo a uma audiência cosmopolita a respeito de Bach, T.S. Eliot e a questão dos clássicos? Em outras palavras, a experiência foi mesmo aquilo que entendi ser — uma experiência estética desinteressada e ao mesmo tempo impessoal — ou foi, por outro lado, a expressão dissimulada de um interesse material?

Esse é o tipo de questão pessoal que nos levaria ao engano se pensarmos que somos capazes de responder. Mas isso não significa que a pergunta não deva ser feita; e perguntá-la significa fazê-lo apropriadamente, da forma mais clara possível. Como parte do esforço de formulá-la claramente, deixe-me portanto perguntar o que posso querer dizer quando digo em ser *tocado* pelos clássicos através dos tempos.

Em dois de três sentidos, Bach é um clássico da música. Primeiro sentido: o clássico é aquilo que não é ligado ao tempo, que mantém o significado através das eras seguintes, que “vive”. Segundo sentido: um tanto da música de Bach pertence ao que é vagamente chamado de “os clássicos”, a parte do cânone da música europeia que é ainda tocada amplamente, mesmo que não com tanta frequência ou diante de públicos

especialmente grandes. O terceiro sentido, o sentido que Bach não satisfaz, é que ele não pertence ao renascimento dos então chamados valores clássicos da arte europeia no segundo quarto do século 18.

Bach não era apenas velho demais, antiquado demais para o movimento neoclássico: suas afinidades intelectuais e toda a sua orientação musical eram direcionadas a um mundo que estava prestes a desaparecer de vista. Na versão popular e de alguma forma romantizada, Bach, bastante obscuro no seu próprio tempo, sobretudo nos últimos anos, sumiu completamente da consciência pública depois de sua morte e foi resgatado apenas cerca de oitenta anos depois, muito por conta do entusiasmo de Felix Mendelssohn. Por várias gerações, nessa versão popular, Bach dificilmente seria considerado um clássico: não apenas não era neoclássico como não ecoou para ninguém ao longo dessas gerações. Sua música não era publicada e raramente era tocada. Ele era parte da história da música, um nome em uma nota de rodapé de um livro, e só.¹⁴

É esta história não clássica de mal-entendidos, obscuridade e silêncio — que se não é exatamente história como verdade é história como uma das camadas sobrepostas do registro histórico — que eu quero enfatizar, uma vez que ela põe em dúvida as noções fáceis do clássico como o atemporal, como aquilo que comunica cruzando todas as fronteiras, sem qualquer problema. Bach, o clássico, foi historicamente constituído, como eu aqui lembrarei, por forças historicamente identificáveis e dentro de um contexto específico. Apenas quando tivermos entendido este ponto estaremos em condição de fazermos a pergunta mais difícil: quais, se os há, são os limites para esta relativização histórica do clássico? O que, se é que, sobra do clássico após sua historicização que possa ainda querer falar através dos tempos?

Em 1737, na metade da terceira e última fase de sua vida profissional, Bach foi assunto de um artigo em um

14 Certas peças mantiveram-se em repertórios especializados — alguns dos motetos, por exemplo, permaneceram no repertório da Thomaskirche de Leipzig, onde Mozart ouviu *Singet dem Herrn* em 1789.

jornal importante especializado em música. O artigo foi escrito por um ex-aluno de Bach, Johann Adolf Scheibe. Nele, Scheibe atacou a música de Bach como “túrgida e sofisticada” em vez de “simples e natural”, meramente “sombria” quando deveria ser “elevada”, e geralmente marcada por sinais de “trabalho e... esforço”.¹⁵

Mesmo sendo o ataque de um jovem contra a idade, o artigo de Scheibe era um manifesto por um novo tipo de música baseada nos valores iluministas de sentimento e razão, desconsiderando a herança intelectual (escolástica) e a herança musical (polifônica) por trás da música de Bach. Ao valorizar a melodia sobre o contraponto, unidade, simplicidade, clareza e decoro sobre a complexidade arquitetônica, e sentimento sobre o intelecto, Scheibe fala em nome da era moderna que florescia, e de fato transforma Bach — e com Bach toda a tradição polifônica — no último suspiro da moribunda Idade Média.

A posição de Scheibe pode ser polêmica, mas quando nos lembramos de que Haydn era só uma criança de cinco anos em 1737 e de que Mozart sequer nascera, precisamos reconhecer seu senso acurado sobre o rumo que tomava a história.¹⁶ O veredito de Scheibe era o veredito da época. Nos últimos anos, Bach era um homem do passado. Qualquer reputação que tivesse era baseada naquilo que havia composto antes dos quarenta anos.

Em suma, não é o caso de dizer que a música de Bach foi esquecida após sua morte, uma vez que ela não chamou atenção do público mesmo enquanto o compositor viveu. Então, se Bach, antes da revitalização de Bach, era um clássico, ele não apenas era um clássico invisível, como também um clássico mudo. Era marcas em papel; não tinha presença na sociedade. Não significa que não fosse apenas canônico, Bach não era público. Como, então, Bach chegou ao que é?

15 BLUME, Friedrich. *Two centuries of Bach*. Tradução de Stanley Godman. Londres: Oxford University Press, 1950. p. 12. Alterei ligeiramente a tradução de Godman.

16 O senso histórico dos filhos músicos de Bach, Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emmanuel e Johann Christian, também era acurado: não apenas eles não fizeram nada após a morte do pai para promover sua música ou mantê-la viva, como rapidamente estabeleceram-se como expoentes líderes da nova música da razão e sentimento.

Durante seus anos em Leipzig, Bach era tido como o que Blume chama de “um esquisito intratável, um velho rabugento e sarcástico”. As autoridades da Thomaskirche, em Leipzig, onde ele era *Kantor*, ficaram todas visivelmente aliviadas quando ele morreu e puderam contratar um homem mais jovem em consonância com os novos tempos. De seus dois mais famosos contemporâneos, um (Telemann) expressou o veredito de que os filhos de Bach, especialmente Carl Philipp Emmanuel, eram seu grande presente para a humanidade, enquanto que o outro (Handel) nem sequer o notou. *Ibid.*, p. 15-16, 23, 25-26.

É preciso dizer que não pela via da qualidade de sua música, pura e simples, ou pelo menos não pela qualidade da música, até que tivesse sido apropriadamente empacotada e apresentada. O nome e a música de Bach tinham que, primeiro, tornar-se parte de uma causa, a causa do nacionalismo alemão crescente em reação a Napoleão, e da concomitante renovação protestante. A figura de Bach tornou-se um dos instrumentos pelos quais o nacionalismo alemão e o protestantismo foram promovidos; reciprocamente, em nome da Alemanha e do protestantismo, Bach foi promovido a clássico; todo o esforço teve a ajuda da onda romântica contra o racionalismo, e do entusiasmo pela música como aquela arte privilegiada que fala diretamente de alma para alma.

O primeiro livro sobre Bach, publicado em 1802, conta muito dessa história. Tinha o título de *The life, art and works of J. S. Bach: for patriotic admirers of genuine musical art* [A vida, arte e obra de J. S. Bach: para os admiradores patrióticos da genuína arte musical]. Na introdução, o autor escreve: “Este grande homem... era alemão. Tenha orgulho dele, pátria alemã... Suas obras são um patrimônio nacional incalculável com a qual nenhuma outra nação tem algo a comparar.”¹⁷ Encontramos a mesma ênfase no caráter germânico e até mesmo nórdico de Bach em homenagens posteriores. A figura e a música de Bach tornaram-se parte da construção da Alemanha e até mesmo da então chamada raça alemã.

O ponto de virada da obscuridade para a fama veio com as tantas vezes descritas apresentações da *Paixão segundo São Mateus* em Berlim, em 1829, dirigidas por Mendelssohn. Mas seria ingenuidade dizer que nessas apresentações Bach retornou à história segundo sua própria medida. Mendelssohn arranhou as partituras de Bach não apenas à luz das grandes forças orquestrais e de coral sob seu comando, como também à luz do que

17 O autor era J. N. Forkel, diretor musical da Universidade de Göttingen. Citado por *Ibid.*, p. 38.

vinha acontecendo com o público berlinense, que havia respondido entusiasticamente ao nacionalismo romântico da ópera *Der Freischütz* [O franco-atirador] de Weber. Foi Berlim que pediu por repetidas apresentações da *Paixão segundo São Mateus*. Em Königsberg, cidade de Kant e ainda centro do racionalismo, por contraste, a *Paixão segundo São Mateus* fracassou e a música foi criticada como “lixo ultrapassado”.¹⁸

Não estou criticando as apresentações de Mendelssohn por não terem sido “o Bach real”. A questão que ressalto é simples e demarcada: as performances de Berlim, e de fato todo o renascimento de Bach, eram historicamente poderosas de maneiras amplamente invisíveis para os espíritos que se moviam por trás delas. Além disso, uma coisa da qual podemos ter certeza sobre nosso próprio entendimento e performance de Bach, mesmo — e talvez especialmente — quando nossas intenções são as mais puras, as mais puristas, é que elas são condicionadas historicamente de maneiras para nós invisíveis. E o mesmo vale para as opiniões sobre história e sobre condicionamento histórico que estou externando agora.

Ao dizer isso, não pretendo voltar a um tipo de relativismo sem saída. O Bach romântico era parcialmente o produto de homens e mulheres respondendo à música que lhes era estranha com uma impotência atordoada análoga ao que eu mesmo experimentei na África do Sul, em 1955, e em parte o produto de uma maré de sentimento comunitário que encontrou em Bach um veículo para a própria expressão. Muitos desdobramentos desse sentimento — seu emocionalismo estético, seu fervor nacionalista — desapareceram, e nós não mais o tecemos em nossas performances bachianas. A erudição desde a época de Mendelssohn nos ofereceu um Bach diferente, nos habilitando a ver características de Bach invisíveis à geração revivalista,

18 Ibid., p. 52-53, 56.

como, por exemplo, a sofisticada erudição luterana em cujo âmbito ele trabalhou.

Tais reconhecimentos constituem um real avanço de entendimento histórico. Entendimento histórico é o entendimento do passado como uma força modeladora sobre o presente. À medida que essa força modeladora é tangivelmente sentida sobre nossas vidas, o entendimento histórico é parte do presente. Nosso ser histórico é parte do nosso presente. É essa parte do nosso presente — nominalmente, a parte que pertence à história — que nós não conseguimos entender completamente, uma vez que requer que nos entendamos não apenas como os objetos de forças históricas, mas como sujeitos de nosso autoentendimento histórico.

É neste contexto de paradoxo e impossibilidade que venho construindo que me pergunto o seguinte: estarei suficientemente distante de 1955, em tempo e identidade, para começar a entender minha primeira relação com o clássico — que é uma relação com Bach — de maneira histórica? E o que significa dizer que eu estava sendo *tocado* por um clássico em 1955 quando o eu que está perguntando entende que o clássico — para não dizer do “eu” — é constituído historicamente? Assim como Bach, para o público de Mendelssohn na Berlim de 1829, era uma ocasião para incorporar e, em memória e performance, expressar aspirações, sentimentos, auto-validações que podemos identificar, diagnosticar, dar nomes, situar e até mesmo prever as consequências, o que era então Bach na África do Sul em 1955, e em particular de que serviu a denominação de Bach como clássico naquela ocasião? Se a noção de clássico como atemporal é minada por uma retrospectiva histórica completa da recepção a Bach, então estará aquele momento no jardim — o tipo de momento que Eliot experimentou, sem dúvida, mais mística e intensamente, e transformou em parte de sua melhor poesia — minado também? Ser *tocado* por através dos tempos será uma noção que hoje podemos acalentar apenas de má-fé?

Para responder a essa questão, à qual eu aspiro responder que Não, e, portanto, ver o que pode ser recuperado da ideia de clássico, deixe-me retornar à história de Bach, para a outra metade ainda não contada.

III

Uma questão simples. Se Bach era um compositor tão obscuro, como então Mendelssohn conhecia a sua música?

Se seguirmos de perto o destino da música de Bach após sua morte, prestando atenção não apenas na reputação do compositor, mas nas apresentações, começa a emergir que, apesar de obscuro, Bach não estava tão esquecido quanto a história de sua revitalização nos levaria a acreditar. Vinte anos após a sua morte, havia um círculo de músicos em Berlim que apresentava privadamente e com regularidade sua música instrumental, como um tipo de recreação esotérica. O embaixador austríaco na Prússia foi, durante anos, membro desse círculo, e quando partiu levou partituras de Bach para Viena, onde promoveu apresentações de Bach em sua casa. Mozart era parte desse círculo; fez suas próprias cópias e estudou a *Arte da fuga* rigorosamente. Haydn também pertencia a esse círculo.

Assim, certa tradição limitada de Bach, que não era simplesmente uma recuperação de Bach porque a continuidade com a época de Bach nunca foi quebrada, existiu em Berlim e foi ramificada para Viena, entre músicos profissionais e amadores sérios, embora não se expressasse em apresentações públicas.

Em relação à música coral, grande parte dela é conhecida graças a profissionais como C.F. Zelter, diretor da Singakademie [Academia de Canto] de Berlim. Zelter era amigo do pai de Mendelssohn. Foi na Singakademie que o jovem Felix Mendelssohn encontrou a música coral pela primeira vez e, apesar da má vontade de Zelter, que entendia as *Paixões* como inexecutáveis e interessantes apenas para especialistas, fez a sua própria cópia da *Paixão segundo São Mateus* e mergulhou no trabalho, a fim de adaptá-la para apresentação.

Eu digo *interessante apenas para especialistas (ou profissionais)*. Este é o ponto em que os paralelos entre literatura e música, os clássicos literários e os clássicos musicais, começam a se separar e no qual as instituições e a prática da música emerge como talvez mais saudável do que as instituições e práticas da literatura. A profissão musical tem formas qualitativamente diferentes de manter vivo o que lhe é de valor se com-

paradas com a maneira como as instituições da literatura mantêm vivos, porém submersos, escritores importantes.

Porque se tornar um músico, seja intérprete ou compositor, não apenas na tradição ocidental, mas em outras grandes tradições do mundo, implica longos treinos e aprendizados, uma vez que a natureza dos treinamentos implica performances repetidas para os ouvidos de outros, audição atenta, e crítica na prática, aliados à memorização, já que uma variedade de tipos de apresentação se institucionalizou, desde tocar para um professor até tocar para uma classe, até as variedades de apresentações públicas — por todas essas razões, é possível manter a música viva e de fato vital entre os círculos profissionais, enquanto não é parte da atenção do público, mesmo entre pessoas instruídas.

Se há algo que empresta confiança no status clássico de Bach, então foi o processo de teste pelo qual ele passou dentro da carreira. Esse místico religioso provinciano não apenas sobreviveu à virada do Iluminismo rumo à racionalidade e à metrópole, como também ao que se revelou ter sido o golpe de misericórdia, nomeadamente, ao ser promovido durante a revitalização do século 19 como um grande filho do solo germano. E hoje, toda vez que um iniciante se esforça diante do primeiro prelúdio da 48, Bach está sendo testado de novo, dentro da própria carreira. Permitam-me sugerir que o clássico na música é o que emerge intacto desse processo de teste constante.

O critério de testar e sobreviver não é apenas mínimo, pragmático, de padrões horacianos (Horácio diz, de fato, que se um trabalho ainda está de pé cem anos depois de ter sido escrito, então deve ser um clássico). É um critério que expressa certa confiança na tradição do testar, e uma confiança em que profissionais não devotarão trabalho e atenção, geração após geração, para sustentar peças de uma música cuja função vital está encerrada.

É essa confiança que me permite voltar ao momento autobiográfico no meio desta apresentação e à análise alternativa que propus dele, com um pouco mais de otimismo. Sobre a minha resposta a Bach em 1955, perguntei se era verdadeiramente uma resposta a alguma qualidade inerente à música em vez de uma escolha simbólica de minha parte pela alta cultura europeia como uma maneira de escapar de um beco cultural e social sem saída. É da essência desse questionamento cético que o termo

Bach deva surgir simplesmente como a oposição à alta cultura europeia, que Bach ou *Bach* não devam ter um valor em si mesmos — que a noção de “valor em si” deva ser ela mesmo objeto de interrogação cética.

Ao não invocar uma justificação idealista do “valor em si” ou tentar isolar alguma qualidade, alguma essência do clássico, mantida em comum por trabalhos que sobreviveram ao processo do testar, eu espero ter permitido que os termos *Bach*, *o clássico*, emergissem com um valor deles mesmos, mesmo se esse valor seja apenas profissional, em primeiro lugar, e social, em segundo. Se aos 15 anos entendi onde eu estava me metendo, isso está fora de questão: Bach é uma espécie de marco porque passou pelo escrutínio de centenas de milhares de inteligências antes de mim, por centenas de milhares de colegas seres humanos.

E isso significa dizer que o clássico é o que sobrevive enquanto ainda estamos vivos? Como tal conceito de clássico se manifesta na vida das pessoas?

Para a mais séria das respostas a essa questão, não podemos fazer melhor do que nos voltarmos para o grande poeta do clássico de nossos tempos, Pole Zbigniew Herbert. Para ele, o oposto do clássico não é o romântico, mas o bárbaro; mais ainda, clássico versus bárbaro não é tanto uma oposição, mas uma confrontação. Herbert escreve de uma perspectiva histórica da Polônia, um país com uma cultura ocidental assediada, preso entre vizinhos bárbaros intermitentes. Não é a posse de alguma qualidade essencial que, aos olhos de Herbert, torna possível para o clássico sobreviver ao assalto do bárbaro. Ao contrário, o que sobrevive à pior barbárie, sobrevivendo porque gerações de pessoas não puderam suportar perdê-lo — e portanto se agarraram a ele a qualquer custo —, é o clássico.

Chegamos, assim, a certo paradoxo. O clássico se define pela sobrevivência. Portanto, o questionamento do clássico, não importa quão hostil, é parte da história do clássico, inevitável e até bem-vindo. Enquanto o clássico precisar ser protegido de ataques, ele não poderá provar-se clássico.

É possível até arriscar mais ao longo dessa estrada e dizer então que a função da crítica é definida pelo clássico: crítica é aquilo cuja função está atrelada ao questionamento do clássico. Assim, o medo de que o

clássico não sobreviverá aos atos descentralizados da crítica deve se voltar contra as próprias cabeças: mais do que ser o palhaço do clássico, a crítica e, ainda, a crítica do tipo mais cético, deve ser aquilo que o clássico utiliza para definir-se e garantir sua sobrevivência. A crítica deve ser, nesse sentido, um dos instrumentos da destreza da história. ■

Tradução: **Roberto Taddei**

J.M. Coetzee

Nasceu na África do Sul, em 1940. Dentre romances, ensaios de crítica literária e memórias, publicou mais de 20 livros. Foi o primeiro escritor a vencer duas vezes o Man Booker Prize, com os livros *Vida e época de Michael K* (1983) e *Desonra* (1999). Em 2003, recebeu o prêmio Nobel de Literatura. No Brasil, sua obra é publicada pela Companhia das Letras. Vive na Austrália, onde dá aulas de literatura na Universidade de Adelaide.