

Uma leitura de “Bach defendido contra os seus admiradores”, de Theodor W. Adorno (1ª Parte)

Os caminhos da Diagonal: do Barroco a Bach

José Manuel Martins

Abertura

Barroco, Bach, método

Adormecendo nela mesma, a evidência – repetida, todavia, com paradoxal parcimónia – [com] que [se] conjuga largamente a pertinência de um “Bach barroco” (e já aí inconfessadamente [se] hesitando se «mesmo no limite do anacrónico», se «em cheio por antonomásia, e como respectiva síntese culminante») é uma evidência que, ao presumir-se na sua própria alegação e ao esclarecer reciprocamente cada um dos termos pela remetência que apela à superfície mediana, bem conhecida e, por isso, comodamente transaccionável do outro (um “Bach” e um “Barroco” olhados de frente: catalogalmente bem conhecidos e bem identificados), ao ser uma evidência tal que não faz senão recorrer opacamente ao evidente – auto-sabota-se, como todas; e, assim inadvertidamente recursiva em si mesma até ao turbilhão, evidência secretamente fremitante de evidência, ganha de súbito o redobro de uma salutar obscuridade. Esse obscurecimento mesmo – já propriamente barroco, por retumbante – propõe, com o Greco ou com o Tintoretto, a nebulosa luminescência do seu clima propício a este escrito.

As páginas que se seguem constituem o primeiro troço, apenas introdutório, de uma investigação que, por razões de acomodação editorial, não poderia ser aqui apresentada na sua extensão integral, e que, por razões propriamente epistémicas, dificilmente seria passível de uma versão condensada ou resumida da exposição.

I – Antecâmaras: da Modernidade ao Barroco

1. O Bachsschrift (I)

Conjunção preliminar de música e historicidade

Procuremos, nesta secção, estabelecer a base: começar a reconstruir e a obter em sinopse o traçado arquitectónico do escrito adorniano, sem esquivar desde já breves reparos de dilucidação crítica em redor dos expressos núcleos de polémica que pontuam o impulso e o trajecto do próprio texto abordado (cuja sintaxe conceptual é inteiramente conjugada

pela adversativa: “Bach *gegen* seine Liebhaber”). Só em posteriores momentos de retoma sob sucessivas variações de perspectiva será entretanto possível constituir a densidade interna daquilo a que chamamos “*uma leitura*” deste opúsculo – mediante a sua redimensionação segundo as problemáticas--mor do Barroco, que então virão, quais reagentes anamorfósicos, cruzar e trespassar caleidoscopicamente o texto em exame, projectando-o para (e desde) toda uma insuspeitada rede de implicações, todavia ainda constitutivamente as suas.

Dois arcos de historicidade – i.e., de relação intertemporal estipuladora de valor posicional (o da inscrição de Bach *no* seu tempo) e de valor direccional (o da inscrição do seu tempo *para* o nosso) – disputam, para Adorno, o destino de Bach como o da nossa história, ao disputarem o destino do teor da nossa própria relação à **historicidade como tal** daquilo que nos é “a história”.

O primeiro consagra a figura classicizada de um Bach anhistórico, imobilizado, como compositor exemplar da Ordem perfeita, no centro de uma atemporalidade musical e ontológica que no-lo suspende entre o “cosmos teologicamente abobabado” (BgL 138¹) de uma medievalidade ideal perdurante, ainda além-Renascimento, no espírito da sua tradição polifónica – e a “moda filosófica” daquela redundante abstracção de um *ontologismo do Ser* que, no século XX, herda e actualiza a petrificadora segurança autotética dessa desalmada e supra-humana teologia sem deus que é a de uma estrutura imutável e inescapável da ordem do «Ser» (*ib.*) a fazer a vez do **sentido** [o qual, para Adorno, diríamos, é barroco: não o que se **tem**, pela pequenez de um adequado encaixe autoconfirmativo dos elementos em presença – a “Identidade” ou a “Totalidade” –, mas o que, apontando a Outro, **escapa e mobiliza** para além de si e do... “sentido”]. «Teologia sem deus» que é também a de uma beatitude melómana sob a forma de consumível industriocultural neutralizado(r) para os novos desertados tanto da antiga fé (aqui entendida como potência crítica de não-comensuração, de “não-identidade”: dito tradicionalmente,

¹ A fórmula adoptada de citação do texto subdivide-se em duas partes: a sigla corresponde ao título deste opúsculo de 1951: “Bach gegen seine Liebhaber verteidigt”, *Bach defendido contra os seus admiradores*; o número de página, à edição consultada: ADORNO, Theodor W., “Kulturkritik und Gesellschaft.I”, in Tiedermann, Rolf (Hrsg.), *Gesammelte Schriften*, vol. 10.1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997. Noutro regime de referências, mencionaremos as cinco sequências numeradas que subdividem aquele escrito como (os intencionalmente longos e micrologicamente monadológicos) “*parágrafos*”, essas grandes unidades-tipo sintácticas, metodológicas e dialéctico-conceptuais da estilística adorniana do «negativo». (Este último traço constitui assinalável omissão num ensaio que, por sua vez, se revela optimisticamente afirmativo e que apenas no final, com subtil e arrepiante finura, entrega Bach à aporia do seu destino “dialéctico-negativo”, que é então precisamente o nosso).

de além e transcensão, que *adia* e apofatiza “deus”); como, aquém, da autodeterminação interior da subjectividade livre a trabalhar na imanência do mundo (regressivamente decaída, da sua emancipação iluminista, ao seguro enfeudamento eterno sob a autoridade). A função de eternização assim cumprida por Bach – restaurar a contratempo, em pleno Iluminismo, a verdade já sem substância de uma época transacta –, não apenas promete, como testemunho irreduzível de uma grandeza sem idade à boca da deriva do Moderno, a sua reiterabilidade futura, quanto é já um efeito dela: esse papel é-lhe, com efeito, retrospectivamente atribuído pela “musicologia hoje dominante” (*ib.*), e aquele gesto é menos feito por Bach do que feito fazer. Espelho de intemporal que imobiliza duas épocas face a face.

Eis Bach arregimentado, quase contratado pelo século XX seu *empresario* (musicológico e ontológico), para prestar a este o serviço de lhe desempenhar, no século XVIII (musical e historicamente: como “fantasma-caveira da ontologia bachiana”, BgL 141), um papel de suspensão teológica, segundo modelo pré-quatrocenista recuperado, da história secular. A característica “constelação” temática e temporal adorniana enfeixa assim os momentos teológico, ontológico, histórico e musical mostrados a agir no pacto estrutural que os conluia contra a figura libertadora do Sujeito (imprescindível, se bem que não prioritário, nas dialécticas idealismo/materialismo e sujeito/objecto, ou mesmo arte/sociedade, que singularizam este pensador face à sua matriz marxiana) e patenteados na malha das “subcutâneas” conivências estruturais pelas quais produzem a ideologia da estabilidade total de um sentido pleno e impessoal, coincidente com o puro ser de um deus abstracto e que se deixa manifestar devocionalmente como acção de graças musical da obra perfeita, avatar da Ordem universal: a do “Thomaskantor”, “Kirchenkomponist”, “Orgelfestspielkomponist” (*ib.*, 138-9), os títulos de honra que Adorno pejorativamente elenca. De que modo – pico de remate do § 1 – constitui então esse Bach “ein Stück Ideologie”, uma peça de ideologia? Precisamente α) dissimulando (sob a aparência estética de *pura música*) o de que o é (a *ordo* ontoteológica do todo integrador de todos) e β) funcionando (como a *música pura*) homologicamente à grande ritmação construturante dessa *ordo*. Dela veículo perfeito, porquanto:

- cenarizado ao alto folclore de “compositor-de-Festivais-de-Órgão de abastadas cidades barrocas” (*ib.* 139);
- irrepreensivelmente isomórfico, e mesmo sobre-equivalente por “aumento icónico”,² da serena exultação metafísica que tanto a elo-

² No sentido em que a expressão é utilizada em RICOEUR, Paul, *Teoria da interpretação* (trad. port.), Lisboa, Ed. 70, 1987, p. 52.

quência vocal do Cantor quanto a soberania instrumental das vozes absolutas sem palavras presentificam na sua magnífica transcendência mesma;

- e, enfim, ritualizadamente identificável e reconhecível nessa sua propriedade preciosa, nessa sua qualidade instantânea que se oferecem, sublimes e inteiras, como “*neutralisiertes Kulturgut*” deglutível música sem arestas – e sem música. O Bach=Bach da sua Identidade morta.

Porque (e viraremos de tal maneira os pilares do primeiro arco contra si próprios que serão eles mesmos os do segundo arco...), sobre precisamente o que é que essa operação musicológico-política novecentista conquista a sua larga parada de mistificação? Sobre “o específico conteúdo musical” bachiano (e o *específico conteúdo barroco* dos grandes mostruários turístico-culturais do “Barroco”, já agora), de que justamente se tratava de o “desapossar” (*ib.*). É que esta é uma operação a dupla vantagem: “confiscar” (*ib.*) em favor de uma aliança plausível o que a isso parece prestável como elemento arcaico de grande elevação a cujo sabor de outrora nostálgico (mais antigo que o original) o compositor parece por vezes entregar-se, como que deslocando a sede da sua visão musical do universo para fora do seu tempo, senão mesmo que para antes do anterior e para fora de todo o tempo: para um mítico *in illo tempore*; e obstruir assim qualquer possibilidade de reacordar os poderes outrossim motores e propulsores de avanço temporal construtivo (de Mendelssohn e Schumann a Schönberg e Shostakovitch...) em que afinal esse mesmo artesanato bachiano, inimigo da ordem, secretamente consistia. De uma cajadada: estabelecer um aliado ao dissipar a fisionomia de um opositor.

Não, então, o que há de (supletivamente) teológico, ou mesmo de estilístico e de formulário na música de Bach, mas “o que se passa musicalmente nela” (*ib.*): isso mesmo que aqueles quatro compositores (e Beethoven, e Chopin, e Webern) – musicalmente: bachianamente – retomaram, **compondo**. Se o “bachiano” é por antonomásia o factor neles que (os) faz compor, sê-lo-á também em Bach. Daí os motes exigentíssimos de uma (I) *interpretação quase composicional*; de uma (II) *composição interpretativa*; e de uma herança de Bach que incumba a essa dialéctico-negativa fidelidade des(cons)trutiva a ela que a (III) *interprete por re-composição* (BgL, § 5, especialmente p. 151): Sucessivamente:

(I) Dialéctica da fidelidade traiçoeira e da traição fiel: interpretar é reconstituir o gesto composicional de fundo no seu alcance estruturante: tocar Bach no balanço que vai do clavicórdio (seu predilecto expressivista) ao piano ou, como a Tureck, ao sintetizador Moog ou Theremin, mas não segundo o enlevo do tom, sim de acordo com a integridade da estrutura

composicional lida como reconstituenda estrutura de expectativa, e não inerte fixação partitural.

(II) A etapa seguinte: antes de e para que a execução instrumental exigida pelo alcance estruturante do gesto composicional – que trespassa da partitura ao todo da obra e ao acto performativo –, e à altura da sua verdade, a instrumentação weberniana; a qual de-compõe caleidoscopicamente a estrutura de composição por um sistema de correlatos tímbricos que, uma vez quase-didacticamente evidenciando o acervo de elementos motívicos e suas conexões construtivas, restaura o todo composicional por puros meios de conjunto orquestrais, em ponto de convergência do plano “executivo” e do “legislativo”. Trata-se do traço decisivo da *execução composicional*, em que a orquestra *compõe* (com) a obra: executar é orquestrar e, orquestrar, compor. Ao trabalhar a estrutura por decomposição/recomposição, a instrumentação *articula-a evidencialmente* – traço barroco da teatralização, cuja lei intrínseca é a do “*faire-voir*”, aqui como o “*arejar*” *mostrativo cénico* do próprio sonoro (estratégia barroca generalizada, que não tanto «drapeja» as suas matérias visuais, sonoras ou físicas por interposição de *replicadores* elementais como o ar, na interpretação deleuziana, mas cria verdadeiros *vácuos de aspiração*, assim não exactamente perceptívicos, antes *enlouquecedores* «neânticos» da visão e de um visionarismo que propaga as suas virtualidades hipotípólicas a todos os domínios sensoriais: em vez de dobras, hiatos, em vez do contínuo, vazios cegos que hiper-visibilizam; o efeito «distorsivo» sobre a *morphê* macroperceptiva é idêntico, mas não o seu efeito sobre o que nela é morfogenésico, a forma da forma, e que retoma sobre *a nossa própria* condição de visão a sua actividade distorsiva: diferença que pode ir de assistir a participar e, destes, a tombar, a “adoecer de Barroco” no sentido em que um personagem de Vila-Matas adocece de literatura – *vide* BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *La Folie du voir. De l'esthétique baroque*, Paris, Galilée, 1986, pp. 56-9).

(III) Finalmente, de compositor a compositor, honrando a herança por ruptura (e repetindo *ipso facto* o trabalho daquilo que herda: o imenso labor bachiano de retoma re-composicional de todos os sistemas de estruturação musical ao tempo disponíveis), único acesso ao fundo continuado de conteúdo histórico “de longa duração” (se diria braudeliano) e única possibilidade, “ao re-produzi-lo a partir dele mesmo”, de “o chamar pelo NOME” (BgL 151). Esse Nome já não é, porém, nem o de Bach nem “o nome B-A-C-H”, mas aquele que constitui o “conteúdo”, o “teor” <Gehalt> do que chamamos música e que, porém, unicamente a música, sem palavra alguma, pode, nesse mesmo sem-nome, então chamar³.

³ Esse um tópico só abordável *in fine*: o profundo senso barroco da *glorie del Niente* (*La Folie...*, p. 20) que é o do tema críptico adorniano do *Namensverbot*, da “proibição do Nome” divino, que acresce à da imagem. O tema da “inversão da imagem em cifra” (ADORNO,

Esse factor converte, para Adorno, “Bach” não na insígnia de um alto resultado composicional “en majesté”, mas no indicador do processo “artesanal” (e, pois, da *actualidade* – ainda e sempre – do acto) de compor. Bach é, *por dentro da estrutura em movimento* do material musical que se explana a toda a extensão do «sistema histórico» da música ocidental, um princípio futurante – não apenas no sentido, registado por Adorno (*ib.*, p. 140), das antecipações notórias a compositores vindouros (nunca, todavia, à superfície da mera toada idiomática, mas ao nível tecnicamente probo do trabalho do material: chopiniano não é o ar de nocturno do Prelúdio em mi b m (I), mas o cromatismo, a “harmonização escolhidamente vaga” e o compasso 6/8 da Fuga em sol # m (II): “maduramente chopiniano”, acrescentaríamos, no sentido do que, reciprocamente, haja em Chopin mais de Bach do que do próprio); mas no sentido de conter *in nuce* os tensores conflituais, a problemática metafísica e histórico-social ínsita e homologada na figura cifrada da organização formal da mónada musical sem janelas, que alimentará a direcção troncal de avanço do evoluir do próprio sistema diatónico, mediante a (matricialmente bachiana – *ib.*, p. 143) forma do *desenvolvimento variacional* (que de Brahms a Wagner ultimarà o destino da dupla vertente da música, a da mediação racional extremada do tema e do ciclo harmónico), bebida precisamente no Barroco.

Th. W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1990, [ÄT], p. 115); o da “participação no tenebroso” (*ib.*, pp. 203-5); o tema caravaggista da pintura como “pingo” [<pingere>] de sangue ou mancha (*La Folie...*, p. 108) que o barroquismo de Benjamim retoma (de Leibniz!) em “Pintura e Desenho. Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha” (in MOLDER, M.F., *Matérias Sensíveis*, Lisboa, Relógio d’Água, pp. 11-17; e cf. p. 23 para Benjamin<Leibniz>) e que conhece o seu desenvolvimento deleuziano no tópico do *fuscum subnigrum* caravaggista (DELEUZE, Gilles, *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Ed. Minuit, 1988, pp. 44-5), maneirista (*ib.*, p. 77), monadológico (*ib.*, 103-4) e neobarroco (da natureza morta, vista como *dobra a infinito*, dobra sobre dobra dos e para além dos objectos, que conduz – “lição espiritual” – a infinito: ao “pli *all over* da arte moderna” pp. 166, 38); e o sentido neocabalístico da “constelação” acêntrica de conceitos (Adorno), homóloga da atonalidade da série dodecafónica, colocadas ambas em redor de um “ponto central” evasivo e ausente do qual seriam (qual atravessada espiral barroca turbilhonante, tão diversa do – seu concorrencial – modelo estabilista e ainda neocartesiano da estrutura em cone *vertical* ou em cúpula da mónada! [*Le Pli*, pp. 169-170]) a indicação enigmática e indecifrável (escrita sem anamorfose leitora [LYOTARD, J-F, *Discours/Figure*, [D/F], Paris, Klincksieck, 2002, pp. 377-8); e, finalmente o próprio tema bachiano de uma derradeira atonalização do seu sistema tonal bem-temperado; todo este temário forma, “dobra a dobra” [Deleuze], uma longa inflexão linear (ou harmonioso concerto monadológico) barrocos que, não inesperadamente, irmana Adorno ao Barroco *via* Benjamin e *via* um Bach satisfazendo à mais rigorosa tabela criterial do barroquismo musical avançada por Deleuze. A que mais fundos pontos, a partir da lição da diagonal (que unirá Buci-Glucksmann, Kurosawa e Jean-Marie Straub), caberá fazer *retombar* [Sardui; Deleuze, pp. 17, 41-2) esta precissão em trajes de neo-barroco, só adiante será aproximável.

2. Benjamin e Adorno, “neobarrocos”

A dança das mónadas: das “petites perceptions” à micrologia

O que é uma mediação racional integral do material? É este tornado forma: é o mundo tornado mónada. No tempo que já fechou a janela da fábula das mónadas felizes, essa janela de cara fechada é a obra de arte. A porta que a franqueia abre apenas para dentro – nisso a sua “estética” –, e é pensada por Adorno como *História*.

Tal tipo de mediação é a que crescentemente preside ao mundo como produto-súmula de uma asfixiante racionalização pervasiva que geometrizava “a vida que não vive” como o cubismo ao Objecto racionalizado, discernindo na sua regra histórica evoluente o desfecho fisionómico da sua compleição histórica como “fotografia aérea das cidades bombardeadas da 2ª Guerra Mundial” (ÄT 447, 324, 106). Tal conluio da arte ao real é, porém, menos cópia do que homologia, menos decalque do que homonímia estrutural. E mais cedo infra- ou intra-estrutural do que sobreveniente, “superestrutural”.

Leibnizianismo barroquizante este, de Adorno, que o exime ao prevalectente monismo “dialectizado” da “superestrutura” marxiana; a hipercompactação a que chega a automeiação do *material artístico* – esse “sismógrafo da história”, a esta alinhada não porém por influxo (o de um aparelho de registo “janelado” para fora por um estilete em regime de *continuum* de causa/efeito), não também por ocasionalismo, mas, como de relógio a relógio e destes ao tempo que passa, por *harmonia pré-estabelecida* – permite-lhe conter, em paralelismo não comunicante, a expressão completa do conteúdo integral do todo social sob a dia-gnose “diagonal” da sua historicidade (i.e., da significância histórico-universal implicada; digamos, para resumir, aquela que na figura da aporia circular dos tempos entre mito e razão, que é a da “dialéctica do iluminismo”, se epitomiza). Assim, a racionalização total do tema, mediando-o até à fragmentação e reconstituindo o todo precário e cerrado a poder dos elementos ínfimos subfragmentares “restantes”, ligados por “infinitesimal” ou “a mais pequena” “transição” que os entretece, irmana Bach e Berg como compositores em sentido exaustivo (BgL 150). E essa *ratio* total, porque mais avançada (até à sua própria autodissolução) na obra artística do que na, nela interiormente espelhada, realidade social organizada, retrata, critica e esgota (igualada, nega e “outra”) esse império da racionalização universal (cuja desintegração <Zerfall> se torna hoje tão patente na história mundial quando, há oitenta anos, na música de Berg, a qual já então “cumpria às avessas o princípio de economia”: segregar e escoar o mínimo que vacila imediatamente antes do nada, implacavelmente a partir do todo: o elemento passa a ser, não a unidade de construção combinatória, mas o derradeiro mediado por uma racionalidade suicidária).

Essa expressão, completa, dá-se, portanto, hipermediada em “micrologia”: o termo, benjaminiano, equivale com paralaxe ao das “petites perceptions”: se o mundo (social) está contido na obra de arte (a mónada, ou “superject”, que ocupa – sem o deter nem o pôr – o “lugar”, mais perspectivado que perspectivante, onde, do lado da concavidade, convergem as perpendiculares às infinitas tangentes de uma inflexão variacional curvilínea, panorâmica perceptiva tomada sobre *o mundo* [*Le Pli*, p. 27]), está-o, na sua medula qualitativa (como vimos), mais, no seu todo, como *força* ainda não diferencial do crepitante silêncio das micropercepções crepusculares, do que como concatenação, à flor de consciência, das macropercepções expressas. Essa hiperdobra da pululante infinidade complexa do mundo, porque agora trabalhada construtivamente em obra e não apenas “expressa” ou “exprimida” (ainda que pela *actividade* da mónada), passa de micro-estesia a micro-logos correlatamente a algum ganho de protagonismo do “sujet” ao “superjet” (mas não do objecto ao “objéctil”), porque faz ganhar para o sujeito a senhoria (“*racional*”, e mesmo “idealista” enquanto momento dialéctico-processual) de um precioso título de desvio do próprio «perspectivismo harmonioso» leibniziano: precisamente a esquina de ângulo, bicuda desta vez e sem os arredondamentos de grande diplomata das cortes filosófico-políticas, que faz aquele soçobrar na observação de um dos piores mundos possíveis. A micrologia equivale à obtenção de uma descentração (“atonal”), a uma barroca obliquação des-frontalizante, a um viés impiedoso e fúnebre na consideração do universal: é um particular que *repectiva*, fora de harmonismo, a dissonância vigente do universal, do sentido do todo que conforma a existência histórica. É a monadologia, do lado, também alinhado, da arraia-miúda – das pequenas-percepções do grande Logos dominante. A neo-dobra micrológica nem reinstaura o sujeito na sua principalidade “sobrevoadante” [Merleau-Ponty] de *fundamentum inconcussum* da totalidade de espaço de representação apropriativamente projectado e dominado a infinito monocular frontal (para compactar numa só frase o complexo cartesiano-perspectívico, como sistema pictórico renascentista, metafísico, científico-técnico e histórico-social magistralmente dilucidado por Merleau-Ponty – na sequência de E. Panofsky – em, p.ex. “Le langage indirect”, in *La Prose du Monde*); nem o alberga no colo doce do côncavo de inflexão. A constelação micrológica descentra o mundo ao descentrar-se dele. A sua, não é uma “dansa barroca” de rígidos autómatos coordenados à mesurada incomensurável “distância monádica” intransponível uns dos outros, numa “parada” de autodesenvolvimentos síncronos da “noção” (não conceptual) que cada um deles é (*Le Pli*, pp. 93 e 110); não é essa “exasperada” solução “esquizofrénica” da justificação de Deus perante o mal, perante a dor que vem desde o Grito infante e sem-porquê (*La Folie*, p. 17 e *passim*), do Grito maneirista até ao dos princípios racionais exasperadamente proclamados (“l’identité du prince et du cri, le cri de la

Raison (...), *Le Pli*, p. 55) face ao luto e à crise que são os do “sombrio” (ÄT 115) no qual o Barroco, moderno da sua e da nossa “Modernidades”, comparticipa já. Porque já não é a reconstrução do mesmo exacto mundo “reportado” à vigência reconsiderativa de um outro plano e modo de consideração (como faz o esquizofrénico, tão meticulosamente factualista como engenhosamente sabedor dos respectivos bastidores secretos, *desde os quais outramente tudo se passa*): sc., a produção “autoplástica” do mundo em que estamos pela – co-responsabilizada?... – espontaneidade livre de nós próprios *suas mónadas dele* (*Le Pli*, pp. 35-6: a reciprocação de inclusão/realização como “Dasein” e como “Mónada”, a inclusão do mundo para o qual se é – Leibniz – ou a inêsão ex-stática “no” mundo por parte do Dasein que o “abre” por estrutura existencial, “Dasein *ist* In-der-Welt-sein”).

Mónadas que *finitamente* o **incluímos**; que, por isso, fechadas, «fechando-o fora», havemos ainda a ser **para ele** (obscuro na imensidão do pequeno-perceptivo em nós, escapa-se-nos do que abrangemos, «para fora» e «para lá» do que circunscrevemos no nosso domínio perceptivo como “horizonte”, mesmo o «espacialmente longínquo» do mar ou das galáxias, não sendo porém o espaço ou exterioridade senão a modalidade tradutora do evasivo da *percepção (pequena) além de (macro-)percepção*, na periferia de desaparecimento em *dégradé* desta – mas, na verdade, como totalidade «volumetricamente» implicada na qualidade manifestante-de-mundo de qualquer percepção dada, e tecida que é do grão de rumores que não se pode dizer que cessem para quebrar *acolá* a homogeneidade variacional do dado – enquanto, de uma só vez, o mundo, a, de uma só vez, o *individuo desse todo*, a mónada; como uma tal totalidade, dizíamos, ficando-lhe **dentro**, do mesmo modo que o fundo afecta configuradoramente a figura **na** figura, ou o todo afecta gestalmente a parte, **na** parte); e, porque ainda **para** o mundo, então, **nele**, colocados à distância daquelas distâncias que, como lugar-das-distâncias (do obscuro perceptivo a que nos fechamos ao fechá-lo mal em nós, finitamente, sob perspectiva), ele nos propõe, seus viajantes daquelas. Não: a micrologia *desacerta* com o mundo fáctico nele mesmo, pratica, não a “jurisprudência” (*ib.*, p. 92) reconduzida de apologeta, mas aquela acutilante descoincidência com o seu objecto que, como belo artístico em retoma do natural, restituia “o *rasto* do não-idêntico [nele] sob o sortilégio [“teodiceico”] da identidade universal” (ÄT 114).

Porque já se não pode tratar, na “idade neo-barroca”, de uma **teodiceia na azeda presença do mundo** (mais que “amarga”, de sabor fatalista e metafísico, e não terrenal), honrando a ambos (e bem *pré-estabelecidamente*, como num compromisso palaciano de Negócios Estrangeiros entre “as potências” do jogo europeu), mas de uma **cosmodiceia negativa na ausência de deus**. A tal micrologia, desfocado sismograma daquela “harmonia” – mais

leibniziana que barroca (não-idênticos!, *adv.* Deleuze...)– dos tempos e modos síncronos das coisas, é dado então tripartir-se (numa dialecticidade imanente que secunda a dos tempos da história e a das instâncias de acontecimento do real); a obra de arte “contém o mundo” a títulos de: seu duplo mimético – seu negativo crítico – “rasto” <Spur>, perdido desde trás perdendo-se para diante, do todo-Outro.

Bach, “teórico crítico” por música

Não é outra a celebrada *Ordnung* de Bach: não a *Ordnung des Seins* supriminte do Sujeito enquanto expressividade e **performatividade** (não *além da* pura organização edificial do *opus* sonoro, mas *as dela mesma* enquanto tal e pela primeira vez: quer dizer, o preciso eixo que decide de Bach, de qual Bach, de “o que é” *Bach*, não por acaso o eixo da sua **realização sonora efectiva**, da sua “*per-formação*”), de que só fica o “caput mortuum” ou “o fantasma da ontologia bachiana” (BgL 141). E também não por acaso equiparando-se esse estilo musicológico de execução da música de Bach ao auto-matismo da “máquina de máquinas”, da hiper-máquina que é a mónada da dança barroco-maneirista (*Le Pli*, p. 12: a “máquina barroca” é viva, porque suficientemente “maquinada”, *adv.* Descartes; “o mecanicismo não explica o vivo, não por ser muito artificial, mas por não o ser o bastante”, q.d., de tal maneira que a máquina não seja constituída por *peças* mas, para-fractalmente, por máquinas-outras indefinidamente heterogêneas): a saber, o “acto de violência” da interpretação “mecânica” dos “beócios que perderam o órgão para o seu sentido” (BgL 141), o qual sentido só a dita realização efectiva “constitui”, e que não decorre de si mesmo enquanto igual «à música mesma», a qual o intérprete, anulado, então devesse deixar revelar-se «ontologicamente» (*ib.*, p. 150). Não: tripartidamente, também Bach: α) iguala a *ratio* iluminista (é o temperamento, que racionaliza a divisão «naturalista» das comas e constitui a tonalidade como sistema hiperfuncional, enarmonicamente equivalente e promissoramente modulável); β) trabalha criticamente contra si mesmo, incluindo produtivamente o respectivo negativo nesse sistema harmónico (o polifónico arcaizante); e γ) exponencia a um surpreendente agonismo neântico esse sistema, como que *olhado* desde e por a sua Alteridade ausente. A do atonalismo!, como veremos; o qual é “*Regard*” ou “*Voyure*” no sentido destes termos acercado por Buci-Glucksmann (a consultar, para o que se segue, *op. cit.*, pp. 42, 104 e 109), e que começa por os apresentar como o inverso da *Vision*, nisso *equivalendo à INVERSÃO adorniana de imagem em cifra*, para os vir a reconhecer, além da Ana-morfose (reduzida a estrutura de mero re-torno ou «revirar de olhos»), como a **conversão** absoluta, a de um regime de presença num regime de ausência. Mas isso, dizemos nós em polémica com a autora, à maneira do dispositivo holbeiniano de ausentar “os embaixadores” quando, «*di-agon[allizando]*», de vermo-los, passamos

a “ser vistos” pela mira do crânio que, porém, nada tem a ver porque tem para ver *o nada* (nós!, e o pintor antes de nós...), terceiro embaixador tão ausente quanto agora o estão os primeiros e o próprio “quadro” da realidade, porque –**em simultâneo para as duas visões tangentes levadas ao seu limite comum como vida e morte o são**– paroxística (não)presentificação da própria Ausência. E nisso equivalendo à *CIFRAÇÃO da Imago*, que é *conversio*, não *inversio*, no sentido também explorado por Lyotard, D/F, p. 377, em que a *écriture* apaga a *figure* apagando-se com ela. “Ana-morfose” significa, com efeito, não uma simples reversão direccional tomando lugar diante de nós, mas uma recondução ao originário que nos agencia como seus complicidados executantes, nisso tão sacrificial quanto «elevatória» ou «conversiva» [«ana-»], grafando ou crucificando a cifra sobre e como a própria imagem – assim caída-em-ausência em sua mesma presença –, e, por via dessa precipitação abismante, abismando-nos crucificados com elas, *cujos movimento* fatal desde o início *éramos* já. Em Holbein, em Adorno e mesmo – relutantemente – em Buci-G., é este o alcance conceptual que prevalece: não o duo narcísico imobilizador da *inversão*, que reverte sem fim à maneira da harmonia de Dobra deleuzo-leibniziana, mas a enervação *conversiva* do dual, não por ainda um terceiro termo –que apenas repete o espelho de (“má”) série infinita in-diferenciada–, mas por um “fracturar o espelho”, por um elemento *incarnante do Nada* que, “di-agon[all]izadamente” ausente-de-presença em plena cena, possa ausentar *dela* mesma a presença por um ausentá-la *nela* mesma, “convertida em cifra” ou “diferencializada ontologicamente”.

Nem teodiceia nem ontodiceia, pois, da parte do Cantor de Leipzig. A sua *Ordnung* é tríplice: miraculoso *encaixe* (“Fuge”); o surdo *trabalho* que o obtém e que o nega; e um laivo, um rastro imanente obliquante ao futuro (a *diagonal* bachiana e barroca é parente do *desvio* micrológico). O coeficiente de inclinação da sua música passa em vórtice entre o verticalismo harmónico («de cúpula»: monádica, ou sacral) e o chão desnivelado das vozes contrapontadas: “tangente *tocada* de tangentes” (*Le Pli*, p. 25), ou, tal como é dito do mundo, “*courbe infinie qui touche en une infinité de points une infinité de courbes*” (*ib.*, p. 34), ela distribui mesmo um Pli bissectado por entre uma polifonia harmonizada que é expandida pelas funcionalidades do sistema tonal, e uma marcha harmónica trabalhada nos rigorosos encadeamentos da simultaneidade independente das horizontais. Bi-secciona-se assim o vórtice oblíquo, que, de tangente de exteriores por Dobra simples, passa a secante redobrada, ou tangente quiástica interior. Mas, justamente, esta mesma liberdade de travessia não ateíza Cantatas e Paixões, irredutíveis ao cauto profissionalismo de uma duradoura ocupação de posto... O fervor com que reconstrói o mundo, e a nada justifica, é o da fé: aquela mesma, pietista, que pertence ao seu

tempo e responde “polemicamente” ao Iluminismo (BgL 139-140), de cujas “forças” se nutre.

Sujeito, mónada, obra de arte: a inclusão como inflexão de segundo grau

Reparemos, enfim, na similitude entre o sujeito leibniziano, instituído, desde e pelo mundo, como ponto de vista (porque o que Deus cria é o mundo – incluso nos sujeitos –, não os sujeitos – criados com ele e como pertencendo-lhe [*Le Pli*, p. 35]; i.e., a criação é uma escolha do melhor todo compossível, o qual prima sobre os indivíduos, pertencentes/inclusivos de outros todos possíveis, face aos quais vão secundariamente por arrastamento); e o sujeito adorniano, que se autonomiza historicamente e é, pois, face ao “primado do objecto”, portador de história e construtorado de amplitude social. *Mutatis mutandis* para a inclusão monadológica do mundo na obra de arte: se, já em Leibniz, a mónada – tomando lugar «zonal» num “ponto de vista” diante da grande sinusoidal de variabilidade do mundo, cujo receptáculo de «percepção» é – não é certamente punctiforme, mas acolhe como “foyer linear” o mundo, oscilando com este e abrindo em si uma dimensão de perturbação, em Adorno o desvio crítico negativo agravado pela relação, já não variacional directa, como a de um contracampo, mas dialecticamente oposta, permite, a esse *monádico ponto de vista sobre o real*, que o *Kunstwerk* é, uma latitude inflexionante interna de rara complexidade. Porque:

se já no próprio *continuum* extensivo material não há nunca – num vértice geométrico, p. ex. –, ponto angular contíguo, mas inflexão curvilínea de ponto (“point-pli”, *ib.*, pp. 25 e 30), donde a curvilinearização barroca exaustiva de todas as rectas e ângulos na arquitectura – de capiteis, p. ex. –, na escultura e na profusão pictórica parietal e cupular que acelera em trompe-l’oeil o *raptus* espiralado do olhar pulsional ao qual desposa;

se o *contínuo* (de uma linha “recta”, p. ex.,) não é constituído de *contíguos* (pontuais), mas «afunda» na intercalação infinitesimal *infinita* de pontos fraccionários mais pequenos (entre qualquer ponto e qualquer ponto), em direcção aos quais não cessa de inflectir e de curvar, sem por isso abandonar a visível “rectidão” do *continuum* macroscópico, ao qual constitui, assim, por interminável inflexão labiríntica [*ib.*, 24], e não por linearidade de justaposição de pontos inteiros (sendo que nenhum ponto o é, não há pontos – limite –, há só dobras – sem limite –, vincos de duplicidade que ponto algum acaba ou remata, díades sempre-já abauladas: um “ponto” de vértice trairia o próprio *continuum* indissociável do vértice-como-vértice: um tal ponto só pode ser um ponto-vértice – cf. *ib.*, pp. 5-34–; e o barroquismo que se desconhece de uma filosofia da percepção e da ontologia do “écart” – do quiasma –, como é a de Merleau-Ponty, melhor radicaria, como bem viu Buci-Glucksmann, mais cedo do que na

“significação metafísica da pintura moderna” (por *L’Oeil et l’esprit* [OE], IV, p. 61, reportada à respectiva gesta desde Cézanne para cá), antes já no desvio holbeiniano pelo labirinto dos labirintos que só nos aproxima de cena afastando-nos até ao “caecum” **mortalem** do “punctum” que absolutamente a vincula, num geometrismo reverso ao da suave curva da inflecção: o da bifidez caprichosa de um *uroboros* que, em vez de dobrar “Narciso” de circular a infinito, maldosamente o bifurca naquela du-plicidade de um trajecto que «diagonaliza», por um só movimento «agónico», tanto em direcção ao coração de cena como na da sua estrema, cujo horizonte interno e externo (marcado no famoso vértice inferior direito da tela, lugar simbólico do ponto final da “leitura” do Livro do mundo, v. g., ponto final do Logos grego como ponto inicial do Logos crístico, do Verbo *aí mesmo incarnado*) então se toca e passa, como se além de morte e vida, como se em rosa-cruz da sua ressurreição: q. d., em termos do barroco pictórico, na *dobra que labirinta* o centro focal e cénico de mónada **desde** [*Le Pli*, pp. 44-5; *La Folie...*, p. 108: mancha-sobre-mancha = “Pli *all over*”] o horizonte im-perspectivável do seu *fuscum subnigrum* tenebrista, num Caravaggio, em periferia negra exactamente equivalente ao *negro de periferia* que no efeito-Holbein observámos – o oposto da “perspectiva como forma simbólica” e de Descartes: a “*perspectiva barroca*”, e para além de Leibniz; não o recorte de figuras na “branca”, “clara e distinta” pirâmide visual tirada desde o ponto de fuga, mas o “emergir da mancha” [Benjamin, op.cit] *ex umbris* – “d’où sortent les choses” [Pli, 45] – e por “sobreposição” de cores umbráticas crepusculares, por *empiètement* pontyano);

se tudo isso, então, *a fortiori*, uma mónada é mais inflectida e pregueada, como “point métaphysique” (Le Pli, p. 32), que qualquer fenómeno da extensão [em sentido, é claro, não-cartesiano do *partes extra partes* que suponha a identidade abstracta do ponto unitário indivisível, coincidível por *evidentia* clara e “distinta”, v.g., separada, punctiforme: por regime de “*intuition*, por visada rectilinear, a que se opõe o turbilhão espiral auto-implicativo da “*inter-rogation*” em vórtice («barroco»), no título pontyano do penúltimo capítulo de *Le Visible et l’Invisible*].

A “cupolina” do theatrum mundi: a “arte” da inclusão ab-soluta

E tocamos aqui o nervo crucial de toda a questão: na apresentação do que chama “lei da cúpula”, Deleuze (*ib.*, p. 169), que a reconhece a matriz barroca geral, desde logo a da escultura – e, com o Tintoretto ou o Greco, a da pintura –, regista a du-pli-cidade que a constitui: α) a cúpula *começa* pelo remoinho oximórico de <espraiamento extensivo fremitante/aspiração extática aquietada> do andar de baixo, ou seja, faz passar o Pli do alto/baixo ou interior/exterior através do próprio exterior baixo, no que chama dépli/repli, havendo já cúpula na sua própria base

ou claridade na zona sombria (o aparecer, desde as trevas, do centro iluminado «de nenhures», num Zurbarán ou num Caravaggio, daria a tela em cúpula, e ela seria vista não defronte, mas desde o alto: que as trevas inundem, circundantes, e assomem à luz, é a cúpula a agir nelas por “projecção/requisição” (*ib.*, p. 18 e p. 162→p.170) e aparecendo nelas, **cúpula baixa**, como “presença alucinatória” “realizada [«calderonicamente»] no seio da própria ilusão”, *como o veremos ser a cúpula harmónica NA extensão polifónica: exclusivamente e distintivamente, em Bach*, para Adorno, mas, surpreendentemente, e esvaziando o *ponto* de tese adorniano, já na música barroca em geral, para Deleuze (*ib.*, pp. 184-6)); β) mas constitui-se tematicamente em si mesma, puro Pli de concavidade, infinitizando derradeiramente esse seu *Pli* no ultra-arredondamento de uma «cupolina» última, em *tour de force*, do que senão seria o liso pico púntico de cone; a passagem de α) a β) ocorrendo como infinitesimal lusco-fusco tenebrista do Pli – indemarcável [*ib.*, 174]. Generalizadamente: se o extensivismo barroco alastra (unitivamente!) a todas as artes [*ib.*, 166], fazendo não só a pintura en-tornar-se de cena [*ib.*, 164] como as artes espriarem-se de umas para as outras (é ver a profusão de qualquer das duas Igrejas de S. Nicolau, em Praga, num “indiscernível” carnal de pinturesculturarquitectónica castamente orgiático) e de todas para a rua, inundando a Cidade (Praga saturadamente “neo-“barroca de tamanho estertor de barrocos e de não-barrocos – e o epítome e hipotipose favoritos do mundo/mónada para as respectivas evidenciações exemplificativas, num Leibniz) e devindo “urbanismo” [*ib.*, 168] *qua theatrum mundi*, o nome de conjunto para essa centrifugação pletórica do andar de baixo em fachada, rua e mundo, é *teatro*; o da pungente unidade interior cujo “somet” a possa sugar, *música*; o do vínculo de ambas, *ópera* (*ib.*, 174; mas, *adv.* Deleuze, e com Buci-Glucksmann, mais órfica do mortal Regard neantizador do que harmonicamente acolhedora na uterina inclusão perspectívica da mónada feliz). Por sua vez, a música barroca repercute essa estrutura (cúpula/“cupolina”), atravessada, ela que é o Alto, do estruturante Pli alto/baixo (o que as págs. 40 e 42 anunciavam já: “cette scission de la façade et du dedans (...) chacun des deux termes relance l’autre»; «la duplicité du Pli se reproduit nécessairement des deux côtés qu’il distingue» [«Pli» aqui pensado «infinitesimalmente» como *Zwiefalt* heideggeriano, essa «dobra a dobrar» tomada como «diferenciação da diferença sem indiferenciado prévio», v.g. sem um 1 ou um zero, sem um ponto uno por inflectir, um limite dado ou um vazio ou Niente que caísse fora da infinita vinculação que haveria sempre já impedido a sua desvinculação, a sua descontinuidade, como se Aquiles pudesse sempre chegar tão facilmente à tartaruga – que já está apanhada por inflexão “antes” do ponto que ocupa porque a inflexão do ponto já pertence a este e atinge-o “antes” dele próprio, na verdade sendo um *em vez do* “ele próprio” – como ao “Nada”, o qual “*Seria*”, pela inflexão

que «o tocaria» ao contínuo infinito, e na verdade então inevitavelmente como *tangente* infinita em pontos-lineares infinitos, pois qualquer ponto de toque é labiríntico e abismado infinitesimalmente em sua “divisibilidade infinita” por “fluidas” “contrações” “cavernosas” “sem vazio”, sempre sem fim “porosamente” preenchidas de “matéria” expelível – ib., pp. 8 e 10 –, jamais “troueeé”]). Não podendo haver maior conflito nesta proximidade intransponível entre um Barroco do “não-vazio” que é o de Deleuze *apud* Leibniz, imanente e ôntico, e o Barroco da “troueeé” incalculável, quer física quer metafisicamente, quer imanente quer transcendentemente, porque barroco diferencial ontológico, qual é o de Buci-Glucksmann.

Essa estrutura é, pois, quadrúplice, e a Dobra dos dois andares re-dobra cada um deles no outro, por rebatimento: por isso a fachada exterior corresponde ao interior de baixo, mas descontinuadamente [ib., p. 39] – e há neste um redobrar-se à projecção requisitiva do ocluso superior, no qual por seu turno ainda assistimos ao supremo fecho luminoso da cúpula da cúpula. E é porque a música se é cúpula a si mesma, harmonia verticalizante “de cima” a aspirar e a fluidificar a polifonia contra-pontística horizontal “de baixo” (e tão *interior* que não expressa como tal, numa *Arte da Fuga*, p.ex., onde só no interior da audibilidade vigora a harmonia das vozes patentes na partitura, por oposição ao seu *kitsch* desfraldado no estilo galante que daria a melodia acompanhada de “acordes” – **exteriorização** tematizada da harmonia – até à indústria tonal conformista do pop-rock hodierno), é por isso que ela pode ser a harmonia concertante de todas as artes, do *theatrum artium* como sua cúpula musical: só uma intensa estrutura de cúpula *ad intra* pode ser, *ad extra*, universal cúpula estrutural (ib., pp. 174-5).

Cúpula, enfim, cujo paradigma operante colige também e ainda a relação de interiorização inclusiva da imagem e da pintura em escrita e em “*concelto*” (ib., pp. 171-2) segundo o seguinte procedimento alegórico: (1) a figuração imagética (o momento *Natureza*), não recortando o animal de fábula como *atributo* num sistema semântico de tipo simbólico⁴, presentificador

⁴ Ofuscado quicá pela vertigem barroca desta sua orbitação leibniziana-benjaminiana, este grande expositor de Kant que Deleuze também é não adverte aqui que a função do atributo junto do conceito, no § 49 da Crítica da Faculdade do Juízo, é similar, quase equivalente, à da alegoria segundo o Barroco e segundo Benjamin: pois, na verdade, o *atributo* 1) entrega o sentido ao acontecimento <évènement> como miríade de associações subliminares inexprimíveis (de tipo pequeno-perceptivo); 2) conjuga, no exemplo do poema régio, história e natureza, reciprocando-as e circularizando-as (muito antes daquilo que Benjamin tem pela sua grande descoberta junto do *Trauerspiel*, e que depois fará a arquitrave adorno-horkheimeriana da *Dialektik der Aufklärung*, sc., aquela interremissão fatal entre história e natureza – como herdada autoconservação violenta ante a violência – que por isso “enfeitiza” o ciclo dialéctico dos tempos mítico e racional de uma “história” afinal ainda por acontecer como tal, e que não passa de uma *Naturgeschichte*,

e uma história-DA-natureza em que o *genitivus*, *objectivus* e *subjectivus*, fecha em concha de mortal Identidade o real irrealizado); 3) pessoaliza [em Frederico II da Prússia, o mesmo que mais adiante veremos ser visitado por Bach e lhe propor um “tema régio” de Ricercare **tão atributivo-estético que OBLIQUARÁ até ao atonalismo**, defendendo nós agora também o monarca músico contra os excessivos admiradores de Bach, pois encontrando nele qualidades “bachianas” que Adorno erradamente exclusiviza ao grande compositor] o conceito em *conchetto* ao mesmo tempo que o supra-sensibiliza como “ideia estética”, i.e., ideia da razão todavia esteticamente apresentada “que portanto permite pensar de um conceito muita coisa inexprimível, cujo sentimento vivifica as faculdades de conhecimento e insufla espírito à linguagem enquanto simples letra” (*ibid.* § 49), naquilo que é, em Kant como em Leibniz, “une nouvelle théorie du concept réconcilié avec l’individu” (*Le Pli*, p. 172). Numa palavra, Deleuze confunde imperdoavelmente *atributo lógico* e *atributo estético*, que Kant criteriosamente distingue. E que distingue, precisamente, no mesmo campo de problemática e de consequências que a teoria leibniziana que conjuga o trevo de quatro folhas de *indivíduo*, *proposição judicativa*, *acontecimento* e *liberdade* (e a que a penetrante tapeçaria dos capítulos centrais de Deleuze faz justiça):

D) Em Leibniz, o indivíduo pode ser livre porque o conceito em que, como mónada, ele consiste (como série biográfica dos seus actos, nele, como Possível *sub specie aeternitatis*, contida) não é definitório e aprisionadoramente finitizante dele, mas nocional do que de “infinitesimal” lhe acontece – pois que, tal como um predicado não é, na proposição, um atributo fixo de uma sub-stância inconcussa, mas um tal acontecimento “à” substância que é acontecimento “da” substância, de tal maneira que (como mais tarde na “proposição especulativa” hegeliana) “le prédicat, *c’est la proposition même*” [*ib.*, p. 71], e, pois, eu não “sou viajante”, **eu viajo**, eu não “sou *pensée de voir*”, **eu vejo** (a pontos de, se o *predicar verbalizante* toma realmente conta da proposição –por um *continuum* que «inflecte» a cópula em vez de se deixar por ela articular «em ângulo recto» –, se dever dar então o passo que Deleuze retrai: não só não é: “a árvore é verde”, mas “ela verdeja”; senão que “ela é verdejada”, ela “é o” verdejar: é ela que **acontece** como verdejar, não o verdejar que *lhe* acontece, muito menos o *quale* “verde” que se lhe atribui como um afixo sobreposto que, precisamente por qualificá-la, a não afecta e mobiliza); assim também o predicado acontecimental de “atravessar o Rubicão” ou de “pecar adamicamente”, incluso embora *ab aeterno* no sujeito («metafísico-proposicional»), cuja “notion individuelle renferme une fois pour toutes ce qui lui arrivera jamais” [Leibniz]” (*ib.*, p. 94), não está nele como a fatalidade adscrita ou prescrita que lhe haverá de sobrevir, **mas como a LIBERDADE que ele mesmo sempre, desde sempre e para sempre absolutamente É**, e TÃO absolutamente que sendo-lhe ELA a SUA própria fórmula «lógica-ontológica» como, precisamente, “SER – LIVRE” [noutra formulação, é o que lemos com ênfase na viragem da p. 95 para a 96: o nosso “TÃO” é rendido aí por “l’inhérence est condition de liberté et non pas empêchement”]. (Cumprer lembrar que um *acontecimento* é a obtenção “filtrada” de uma representação, *ex infinitesimo* do que nela há de fundo de “poeira fosca”, e como inflectinte movimento contínuo-labiríntico de trânsito de uma representação para outra: tudo nesta é então “*inclinação*”, q.d., *obliquidade dia-gonal ou -curvo-angular*, ligando-a como emergente ao seu próprio fundo e como imergente a todas as outras; e é esta propriedade do *predicado* leibniziano de ser “rapport/évènement” [*ib.*, 70] que faz com que, ao inerir ao sujeito, não o crucifique a um atributo mas lhe faculte, exactamente ao contrário, uma zona “inobjectivável” e *atemática* ou “indesdobrável”, como “querer querer”, de “mil pequenas inclinações que pregueiam a alma” e que ondulam como ingredientes livres de um “motivo” não necessitante que oscila «entre-Pli» entre a sua assunção passiva e a sua assunção activa ou livre [*ibid.*,].)

do eixo vertical an-histórico que une o [olhar] “*instante*” ao [seu ponto de fuga] “*eterno*”, num espaço e num tempo saturadamente “centrados” como *presença* e como *presente* em plena clareza, qual a da perspectiva geométrica renascentista e a da *certitudo* actualista do Método cartesiano – mas colhendo-o narrativamente **durante** um acontecimento que o religa, “num mundo barroco sem centro” [= “atonal”!], ao antes e ao depois [do mesmo modo que, para Benjamin, (*op. cit.*, pp. 14-6), o desenho (esse preferido de Descartes) destaca contrastativamente o perfil da figura (como *objecto* de-limitado) sobre a claridade do fundo, enquanto que a pintura

II) Em Kant, e apenas restringindo à cláusula crítica do “*als ob*” aquilo que em Leibniz é franca metafísica directa, também a Natureza é ali – ao *acontecer-lhe* o *atributo estético* – des-objectificada e libertada de conceito determinativo num tipo de juízo (o “reflexionante”, não lateral ao “determinante” mas apenas explicitador específico do que já neste é pressupostamente o exercício da sua própria pura operação judicativa como tal) que a restitui a uma tal malha de dinâmicas micro-elasticidades internas e conectivas, remissivas a insondável fundamento no supra-sensível e fluidificadoras do mecanicismo causaefeito numa maré de marulhantes diferenciais de *acontecimento* que inclusive a historiciza, que ela mesma, entremostrando-se livre por dentro dos “inexprimíveis” infinitésimos crepusculares que regurgitam turbilhonarmente por sob a sua legalidade mecanicista-determinista transcendentalmente constituta (no nível “macroperceptivo” de que a gnosis-ontologia da Crítica da Razão Pura se ocupa), se promete propensa a acolher idêntica liberdade da parte de um sujeito que precisamente aqui a ensaia sob a forma de “vivificação” <beleben> [Kant] ou passagem ao modo *activo* da sua vida “perceptiva” interior [Leibniz]: sujeito que na verdade “inclui” “monadicamente” a dita Natureza, *liberada* em belo natural enquanto nele *representada* a título de ideia estética irrompendo no seio de uma obra artística [Kant/Leibniz, se lícito for], cumprindo assim a missão de harmonia pré-estabelecida *sui generis* (tão “pré-”, que “anterior” ao próprio transcendental teórico instaurador de finitude, e ao “primado prático” da lei moral) à terceira Crítica acometida frente ao hiato das precedentes.

Recorde-se, enfim, por pura picardia meta-epistemológica da nossa parte, qual, antes ainda destes seus inconfessos modelos leibniziano e kantiano, o “aition” da doutrina benjaminiana da *metamorfose* recíproca de natureza/história: justamente a ovidiana, tão querida do génio barroco, que narra uma história fundadora proveniente da natureza para mostrar como esta se fez surdamente “história natural” para nós, porque sem saber a era já: e como, parado e maldito como uma imagem por decifrar, aquilo que um dia foi acontecimento ficou tolhido como coisa natural que “é assim” por toda a parte desde sempre e sem origem. Quer dizer, como o melhor dos mundos; cuja criação não teve História, apenas Natureza: v. g., uma peripécia inevitável e eterna gerada no escol dos possíveis pela imutabilidade de uma bondade suprema. Outra coisa não pratica a obra homónima de Kafka, anunciando porquê o tempo dos escaravinhos. A agónica naturalidade fleumática com que o seu tom inimitável sabe narrá-lo com desprendida minúcia, a converte em História absoluta, pelo não sê-lo. Histórico é, hoje, a “Samsa // ra” em que se acorda. A facticidade absoluta, de que o título do conto é a ironia por auto-irrisão: a anti-metamorfose. O “c’est ainsi”, que Buci-Glucksmann diz ser “l’object – la Chose – de ce livre” (*op.cit.*, p. 20)... apenas para o submeter à disciplina da liberdade que é a do “On raconte...” (*ibid.*, p. 23), a de uma história: a história da História, que (nos) começou com(o) o Barroco.

(essa predilecta do Barroco), “puro *medium* da mancha” como mágica sobreposição contínua-homogênea de funda «mancha-*fuscum*» sobre o **sem-fundo** de «mancha-*fuscum*», e correlata mágica sobreposição dos ominosos e lutuosos ausentes *Passado* e *Futuro* sobre colapso do *Presente*, a pintura aflora, inquietamente “emerge” transbordando do tempo e do espaço e trazendo o “objéctil”, não dado pintado e feito num “*molde*” decalcado [*Le Pli*, p. 26], mas a emergir «caravaggio-cezannescamente» por concrecência morfogenética ou ontogenética «pontyana» segundo uma variabilidade de engendramento que é a da sua própria “*modulação*” [*ibid.*] – se assim tão barrocammente podemos constelar este complexo temático intertextual...]; (II) a divisa ou insígnia, «frase-predicado acontecimental», reforçador da História que a Natureza já esboçava; (III) o conceito «personalizado» como noção inclusiva que com-preende o sentido proposto alegoricamente, tal como no fundo do cone-cúpula se deixa *ler* anamorfosicamente a significação da alegoria visibilizada, no exemplo da “alegoria da *Alegoria*” adiantado por Deleuze (*ib.*, p. 172).