

COLEÇÃO
ANPOF
XVII
ENCONTRO



ESTÉTICA

--	--	--	--	--	--	--

ORGANIZAÇÃO

Pedro Duarte de Andrade, Adriano Correia e Cíntia Vieira da Silva



ANPOF - Associação Nacional de Pós-Graduação em Filosofia

Diretoria 2017-2018

Adriano Correia Silva (UFG)
Antônio Edmilson Paschoal (UFPR)
Suzana de Castro (UFRJ)
Agnaldo Portugal (UNB)
Noéli Ramme (UERJ)
Luiz Felipe Sahd (UFC)
Cintia Vieira da Silva (UFOP)
Monica Layola Stival (UFSCAR)
Jorge Viesenteiner (UFES)
Eder Soares Santos (UEL)

Diretoria 2015-2016

Marcelo Carvalho (UNIFESP)
Adriano N. Brito (UNISINOS)
Alberto Ribeiro Gonçalves de Barros (USP)
Antônio Carlos dos Santos (UFS)
André da Silva Porto (UFG)
Ernani Pinheiro Chaves (UFPA)
Maria Isabel de Magalhães Papaterra Limongi (UPFR)
Marcelo Pimenta Marques (UFMG)
Edgar da Rocha Marques (UERJ)
Lia Levy (UFRGS)

Produção

Samarone Oliveira

Editor da coleção ANPOF XVII Encontro

Adriano Correia

Diagramação e produção gráfica

Maria Zélia Firmino de Sá

Capa

Philippe Albuquerque

COLEÇÃO ANPOF XVII ENCONTRO

Comitê Científico da Coleção: Coordenadores de GT da ANPOF

André Leclerc (UnB)
Antônio Carlos dos Santos (UFS)
Antonio Glaudenir Brasil Maia (UECE/UVA)
Arthur Araujo (UFES)
Carlos Tourinho (UFF)
Cecilia Cintra Cavaleiro de Macedo (UNIFESP)
César Augusto Battisti (UNIOESTE)
Christian Hamm (UFSM)
Claudemir Roque Tossato (UNIFESP)
Cláudia Drucker (UFSC)
Cláudio R. C. Leivas (UFPel)
Daniel Lins (UFC/UECE)
Daniel Omar Perez (UNICAMP)
Daniel Pansarelli (UFABC)
Dennys Garcia Xavier (UFU)
Dirce Eleonora Nigro Solis (UERJ)
Dirk Greimann (UFF)
Emanuel Angelo da Rocha Fragoso (UECE)
Fátima Regina Rodrigues Évora (UNICAMP)
Felipe de Matos Müller (PUCRS)
Flávia Roberta Benevenuto de Souza (UFAL)
Flavio Williges (UFSM)
Francisco Valdério (UEMA)
Gisele Amaral (UFRN)
Guilherme Castelo Branco (UFRJ)
Jacira de Freitas (UNIFESP)
Jairo Dias Carvalho (UFU)
Jelson Oliveira (PUCPR)
João Carlos Salles Pires da Silva (UFBA)
Juvenal Savian Filho (UNIFESP)
Leonardo Alves Vieira (UFMG)
Lívia Mara Guimarães (UFMG)
Lucas Angioni (UNICAMP)
Luciano Carlos Utteiche (UNIOESTE)
Luís César Guimarães Oliva (USP)
Luiz Antonio Alves Eva (UFPR)
Luiz Henrique Lopes dos Santos (USP)

Luiz Rohden (UNISINOS)
Marcelo Esteban Coniglio (UNICAMP)
Marco Antonio Azevedo (UNISINOS)
Marco Aurélio Oliveira da Silva (UFBA)
Maria Aparecida Montenegro (UFC)
Maria Cristina de Távora Sparano (UFPI)
Maria Cristina Müller (UEL)
Mariana de Toledo Barbosa
Mauro Castelo Branco de Moura (UFBA)
Milton Meira do Nascimento (USP)
Nilo Ribeiro Junior (FAJE)
Noeli Dutra Rossatto (UFMS)
Paulo Ghiraldelli Jr (UFRRJ)
Pedro Duarte de Andrade (PUC-Rio)
Rafael Haddock-Lobo (PPGF-UFRJ)
Ricardo Pereira de Melo (UFMS)
Ricardo Tassinari (UNESP)
Roberto Hofmeister Pich (PUCRS)
Rodrigo Guimarães Nunes (PUC-Rio)
Samuel Simon (UnB)
Silene Torres Marques (UFSCar)
Silvio Ricardo Gomes Carneiro (UFABC)
Sofia Inês Albornoz Stein (UNISINOS)
Sônia Campaner Miguel Ferrari (PUC-SP)
Susana de Castro (UFRJ)
Thadeu Weber (PUCRS)
Vilmar Debona (UFMS)
Wilson Antonio Frezzatti Jr. (UNIOESTE)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Es85 Estética / Organizadores Cintia Vieira da Silva,
Pedro Duarte. São Paulo : ANPOF, 2017.
414 p. – (Coleção XVII Encontro ANPOF)

Bibliografia
ISBN 978-85-88072-63-3

1. Estética (Filosofia) 2. Arte (Filosofia) I. Silva, Cintia Vieira
da (Org.) II. Duarte, Pedro (Org.) III. Associação Nacional de Pós-
Graduação em Filosofia IV. Série

CDD 100

APRESENTAÇÃO DA COLEÇÃO XVII ENCONTRO NACIONAL DE FILOSOFIA DA ANPOF

O XVII Encontro Nacional de Filosofia da ANPOF, ocorrido em Aracaju, na Universidade Federal de Sergipe, de 17 a 21 de outubro, reuniu parte significativa da comunidade acadêmica brasileira da área de filosofia, como já é tradição nos encontros promovidos pela ANPOF desde 1984, em Diamantina/MG. Tivemos mais de 2 mil apresentações e a participação massiva de docentes e discentes de todas as partes do país. O evento, que se amplia a cada edição, refletindo a expansão e a consolidação nacional da nossa área, é oportunidade única para a divulgação e a discussão de nossas pesquisas, mas também para o debate e o intercâmbio de opiniões sobre temas relevantes para nossa comunidade acadêmica e a consolidação de redes de pesquisa.

Desde 2013 a ANPOF vem publicando parte dos textos apresentados no evento, nos Grupos de Trabalho e nas Sessões Temáticas visando registrar as atividades do evento, dar visibilidade a nossa produção e fomentar o diálogo entre as pesquisas na área. Nesta edição do evento contamos com pouco mais de seiscentos textos aprovados dentre os efetivamente apresentados e submetidos para avaliação dos Grupos de Trabalho e das Coordenações dos Programas de Pós-graduação.

Após o processo de avaliação dos trabalhos submetidos foi concedido aos autores um prazo de um mês para que revisassem seus próprios textos, uma vez que os autores respondem pela versão final do seu texto. Foi feita uma revisão geral nos livros, mas com foco antes de tudo na diagramação e na padronização da apresentação dos textos, de modo que apenas ocasionalmente foram corrigidos erros evidentes, principalmente de digitação. O processo de edição dos livros durou o tempo compatível com a magnitude do material e a estrutura da ANPOF. Os 22 volumes resultantes foram agrupados por afinidade temática, tanto quando possível, e sempre com a anuência dos coordenadores de GTs.

A edição deste material não teria sido possível sem a colaboração dos Coordenadores de Programas de Pós-graduação e Coordenadores de GTs, aos quais agradecemos profundamente. A reunião dos textos e a solução dos vá-

rios problemas ao longo do processo não seriam possíveis sem a contribuição competente e inestimável de Samarone Oliveira, da secretaria da ANPOF. A comunidade da filosofia no Brasil se reunirá novamente em 2018 em Vitória, por ocasião do XVIII Encontro Nacional de Filosofia. Uma boa leitura e até lá.

Diretoria da ANPOF

Títulos da Coleção ANPOF XVII Encontro

Ceticismo, Dialética e Filosofia Contemporânea

Deleuze, Desconstrução e Alteridade

Estética

Ética, Política, Religião

Fenomenologia e Hermenêutica

Filosofar e Ensinar a Filosofar

Filosofia Antiga

Filosofia da Linguagem e da Lógica

Filosofia da Natureza, da Ciência, da Tecnologia e da Técnica

Filosofia do Século XVII

Filosofia do Século XVIII

Filosofia Francesa Contemporânea

Filosofia Medieval

Filosofia Política Contemporânea

Hegel e Schopenhauer

Heidegger, Jonas, Levinas

Justiça e Direito

Kant

Marxismo e Teoria Crítica

Nietzsche

Pragmatismo, Filosofia da Mente e Filosofia da Neurociência

Psicanálise e Gênero

Sumário

DIANTE DA TRADIÇÃO

Silhuetas do feminino em Homero <i>Marcela Oliveira (PUC-Rio)</i>	12
Claude Perrault e J. J. Winckelmann – a “Querelle des anciens et des modernes” e suas fraturas” <i>Pedro Fernandes Galé (USP)</i>	21
O Esvaziamento do Eu: <i>Self</i> e Experiência Estética <i>Daniela Szwertzarf (UFBA)</i>	29

DRAMA E TRAGÉDIA

A tragédia e os afetos em Schiller <i>Vladimir Vieira (UFF)</i>	46
A Natureza do Drama em Shakespeare, Diderot e Brecht <i>Gabriel da Costa (USP)</i>	59
Szondi, Sarrazac e depois <i>Patrick Pessoa (UFF)</i>	72

ESTÉTICA CONTEMPORÂNEA E HERMENÊUTICA

A arte contemporânea, o tédio profundo e a serenidade: aproximações heideggerianas <i>Mariana Lage (UFPA)</i>	82
O mundo da arte – Uma proposta hermenêutica para a análise da natureza da arte <i>Eloiza Henequin (UFPR)</i>	92
O estético em Paul Ricoeur: uma hermenêutica da desfiguração? <i>Vinicius Sanfelice (UNICAMP)</i>	104
Percepção contemporânea da paisagem: considerações iniciais sobre a questão da representação na fotografia aérea e astronômica <i>Cristina Pontes Bonfiglioli (USP)</i>	118

AS VANGUARDAS MODERNAS

- Desdobramentos do formalismo: efeitos dos critérios de pureza e especificidade no minimalismo 135
Rosa Gabriella de Castro Gonçalves (UFBA)
- O regime estético das artes em Jacques Rancière: (re)escrita do nascimento da estética 149
Daniela Cunha Blanco (USP)
- A questão da percepção: Walter Benjamin, leitor de Alois Riegl 156
Vanessa Madrona Moreira Salles (FUMEC)
Bruna Finelli Duarte (FUMEC)

PODER E POLÍTICA

- Manipulação da arte 165
Flávio R. Kothe (UnB)
- O queer poético: reflexões estético-políticas a partir de Flusser e Butler 205
Debora Pazetto Ferreira (CEFET-MG/PPET-MET)
- A definição estética da arte: uma resposta à teoria institucional de George Dickie 214
Rosi Leny Morokawa (UFPR)

MODERNISMO E TROPICALISMO BRASILEIROS

- Ensaio sobre *Tropicália ou Panis et Circencis* 224
Pedro Duarte (PUC-Rio)
- O gênio coletivo visto a partir das artes espaciais 232
Miguel Gally (UnB)
- Arte e Técnica em Mário de Andrade: sobre a defesa da técnica artesanal 243
Philippe Curimbaba Freitas (UNIFESP)

ARTE, ESTÉTICA, LITERATURA

- Devir-Menor, Devir-Onça – a menoridade literária em Olívio Jekupé 250
Francis Mary Soares Correia da Rosa (UEFS)
- Repetição em Pina Bausch como ontologia do presente 270
Adriana Maria da Silva (UFF)
Wilne de Souza Fantini (UFPE-UFPB-UFRN)

A dupla face da Poesia: Analogia e Ironia segundo Octávio Paz <i>Bruno de Souza Pacheco Jalles (UFF)</i>	286
Memória e pensamento na filosofia do cinema de Gilles Deleuze <i>Amanda Souza Ávila Lobo (UESB/BA)</i> <i>Auterives Maciel Jr. (PUC/RJ; UVA/RJ; UESB/BA)</i>	291
Marcuse e o surrealismo <i>Fabiana Vieira da Costa (UFOP)</i>	309
O corpo do pensamento: sobre a escrita filosófica e sua dimensão expressiva <i>Mariana Andrade Santos (UFG)</i>	318
Tragédia moderna e luto: Hamlet e a melancolia na passagem do século XVI ao XVII <i>Daniel Alves Gilly de Miranda (UFF)</i>	330
Quixotes, Bovarys e Kareninas: ficção ou realidade? <i>Roberta C. Browne Universidade de São Paulo (USP)</i>	338
A relação entre o conceito de <i>aparência</i> e o <i>Sobre o uso do coro na tragédia</i> <i>Rogério Arantes (UFF)</i>	348
Winckelmann e o esteticismo de Walter Pater <i>Rodrigo C. Rabelo (UEL)</i>	357
Episteme, techné, idea e desenho: Da mudança no estatuto das artes mecânicas no <i>Della maggioranza delle arti</i> (1549), de Benedetto Varchi <i>Iryna Dahmen Carbonero (UNIFESP)</i>	362
A rejeição das regras de composição no conceito de crítica de arte do romantismo alemão: uma comparação a partir de Walter Benjamin e David Hume <i>Fernando Ferreira da Silva (UFG)</i>	368
André Malraux: erotismo como constrangimento? <i>Patrícia de Oliveira Machado (IFG)</i>	383
Estetização do Mundo, Espetacularização do Mundo - Perspectivas de Liberdade numa Sociedade Excitada <i>Ana Rita Nicolliello Lara Leite (UFMG)</i>	392
Modernismo e realismo: a controvérsia entre Adorno e Lukács <i>Raquel Patriota da Silva (UNICAMP)</i>	406

Diante da tradição

Silhuetas do feminino em Homero

Marcela Oliveira

(PUC-Rio)

Esta comunicação surgiu de um desejo, que venho tentando perseguir, de pensar a configuração do “feminino” em nossa cultura: como ela se constitui historicamente, como ela é reconhecida por seus vários aspectos no senso comum e na história do pensamento, como ela foi delineada ao longo dos tempos por personagens literárias. Já no início da literatura ocidental, chamam atenção alguns perfis traçados por Homero que nos permitem compreender melhor uma certa constituição histórica, cultural, psíquica e social do feminino. Em sua relação com o seu “outro”, o masculino, essas mulheres sintetizam facetas emblemáticas que nesse passado distante já eram atreladas ao feminino e que talvez sejam reconhecidas até hoje.

Então, esta comunicação visa empreender uma análise filosófica das silhuetas do feminino emanadas de longe por três famosas mulheres da poesia homérica: Helena, Clitemnestra e Penélope – as quais eram, aliás, da mesma família. A hipótese de início consiste em demonstrar que as duas primeiras colocam o problema da dissimulação da aparência na chave de um perigo real e iminente ao masculino – seja este representado por seus próprios maridos ou por todos os guerreiros gregos; e que a terceira já apresenta um aprendizado acerca desse mesmo perigo da aparência, buscando se precaver contra ele, ainda que mantenha e utilize essa capacidade de dissimular a seu favor.

Veremos na sequência esses três perfis, como eles se aproximam e se diferem entre si, e como há algo em comum entre todos eles e a própria atividade poética no que diz respeito ao perigo das aparências: beleza e engano coincidem nas figuras dessas três mulheres, assim como na poesia homérica.

As duas primeiras personagens citadas, as irmãs Helena e Clitemnestra, representam desde o seu nascimento uma dualidade. Filhas do casal mortal Leda e Tíndaro com uma intromissão de Zeus, que se une à mulher na forma de um cisne conforme uma das versões do mito, as

meninas repartiram entre si as características conflitantes de seus pais. Descendente de Tíndaro, Clitemnestra seria puramente mortal: é toda negra, noite, liga-se à maldição dos Atridas ao casar com Agamêmnon; desde sua origem, portanto, representa a mortalidade fundadora do humano. Já Helena teria conservado a aura divina, descendente de Zeus, e por isso sua beleza brilha mais do que a de qualquer outra mortal, brilha como a luz do dia ou do raio divino, gerando um furor entre os homens – diz-se, inclusive, que essa espécie de exagero originário teria despertado seu desejo luxurioso por riqueza, beleza e opulência, representadas pelo estrangeiro Paris e pela infidelidade, originando a guerra de Troia.

Sobre este primeiro perfil, nota-se que a beleza divina de Helena vem de sua progenitura, Zeus, mas liga-se especificamente à deusa que representa justamente o aspecto contraditório da bela aparência: Afrodite. Deusa da beleza e do amor, Afrodite responde pelo epíteto “urdidora de enganos”, o que ela só pode realizar por meio dos valores da beleza e da sedução das aparências. Através desses subterfúgios, até os deuses é capaz de enganar, como se vê na ilusão do rei do Olimpo pelo empréstimo de sua cinta à Hera. Aliás, foi a própria Afrodite que teria levado Helena a se encantar pelo príncipe de Troia, fazendo a rainha de Esparta deixar seu lugar, como diz na *Odisseia*: “E lamentei a loucura, que Afrodite me impusera, quando me levou para lá da amada terra pátria, deixando a minha filha, o tálamo matrimonial e o marido, a quem nada faltava, quer em beleza, quer em inteligência.”¹

Esse forte vínculo entre a mais bela das mortais e a mais bela dentre as deusas é reconhecido na *Ilíada* pela ligação entre aparência e engano na “bronca” que Helena dá em Afrodite por querer levá-la aos assuntos do amor quando Paris deveria estar no campo de batalha – um erro, pois “o amor se faz à noite; a guerra, de dia”, como diz Vidal Naquet.² A passagem em questão, que mostra a ousadia de Helena contra a deusa enganadora, é a seguinte:

Deusa surpreendente! Por que deste modo me queres enganar?
Na verdade me levarás para mais longe, para uma das cidades

¹ HOMERO, *Odisseia*, trad. Frederico Lourenço (Lisboa: Cotovia, 2003), p. 73 (Canto IV, versos 261-264).

² Pierre VIDAL-NAQUET, *O mundo de Homero*, trad. Jônatas Batista Neto (São Paulo: Cia das Letras, 2002), p. 51.

bem habitadas da Frígia ou da agradável Meónia,
se também lá existir algum homem mortal que te é caro,
visto que Menelau venceu o divino Alexandre e agora
intenta levar para casa a mulher detestável que eu sou.
Por isso agora aqui vieste como **urdidora de enganos**.
Vai tu sentar-te ao lado dele, abjura os caminhos dos deuses
e que te não levem mais teus pés ao Olimpo!
Em vez disso estima-o sempre e olha por ele,
até que ele te faça sua mulher, ou até sua escrava!
Mas eu para lá não irei – seria coisa desavergonhada –
tratar do leito àquele homem. No futuro as Troianas
todas me censurariam. Tenho no peito dores desmedidas.³

Antes mesmo desse embate com Afrodite, Helena reconhecera que seu ato de infidelidade fazia de si própria uma cadela. Tal ato teria sido gerado por sua beleza demasiada, que convencera Paris a optar por possuí-la dando o título de mais bela à Afrodite na disputa entre as deusas pela discórdia deflagrada no casamento de Peleu e Tétis e que teria originado, em última instância, a guerra do ponto de vista mitológico. Mas se ela era bela, era também cadela ao mesmo tempo, como diz ao atual cunhado Heitor sobre Agamêmnon, marido de sua irmã: “Era cunhado da **cadela** que sou”.⁴ O que já parece indicar, por similar junção de contrários, que na infundável discussão acerca de sua culpa na traição ela era culpada e inocente ao mesmo tempo.

Conclusão, a beleza de Helena vem atrelada a um engano, um prejuízo – no caso, não só para Menelau, seu primeiro marido, mas para todos os homens gregos, muitos deles perecem em Troia, e para as mulheres, obrigadas a chorar a morte de seus companheiros. Parece estar representado aí um arquétipo do feminino baseado na duplicidade: beleza e perigo, sedução e morte. Este caráter duplo, tanto acolhedor quanto perigoso, caracteriza várias personagens femininas da *Odisseia*, como as amantes Circe e Calipso – esta evidentemente protege e sufoca Ulisses – e as famosas Sereias, que seduzem e matam os marinheiros.

O jogo de contrários, que são também complementares, pode ser visto em outras figuras femininas da mitologia grega, é claro. Um exemplo

³ HOMERO, *Iliada*, trad. Frederico Lourenço (Lisboa: Cotovia, 2009), p. 86 (Canto III, versos 399-412).

⁴ Idem, p. 79 (Canto III, verso 180).

é Pandora, cuja beleza seduz Epimeteu, irmão de Prometeu, e depois o leva à perdição, pois nada de bom virá de dentro desta primeira mulher criada por Zeus, com ajuda de Afrodite.⁵ Mas Helena é especialmente emblemática de tal jogo entre dentro e fora, loucura e razão, engano e verdade. Bela e cadela, ela seduz sem nem mesmo saber/controlar as consequências catastróficas, para gregos e troianos, de sua ação.

Entre as suas qualidades, além da beleza, estão também a sabedoria e o dom poético. É bastante comentada a sua entrada na *Ilíada*, em que aparece “tecendo uma grande tapeçaria de dobra dupla” na qual bordava cenas da guerra.⁶ Por mais sábia que ela seja – lembremos que ela é a primeira a reconhecer Telêmaco como filho de Ulisses quando recebido no palácio de Menelau e, ainda, que ela sabe administrar drogas capazes de entorpecer os homens – quando o assunto é a beleza feminina, da qual se tornou imagem arquetípica, não há o que fazer para evitar o aspecto ameaçador de sua trama, capaz de enredar os homens por sua bela aparência.

Vamos agora ao segundo perfil. Vista lado a lado com sua irmã, que evoca a luminosidade de uma beleza imortal, divina (que no entanto levou muitos homens à morte), Clitemnestra lembra a noite, a posição de tocaia, o tempo da espera e da preparação da vingança. Ela trama, junto com seu amante Egisto, o assassinato de seu marido, o rei Agamêmnon. Morto não por ser rei ou chefe dos exércitos gregos, mas por ser pai e marido – ele havia ofendido a mulher e mãe dez anos antes, ao sacrificar Ifigênia, filha primogênita do casal, para conseguir chegar à Troia em busca de glória. Por isso, trata-se de um crime doméstico, privado.

Na *Odisseia*, Menelau diz que seu irmão foi assassinado “devido ao estratagemas da esposa amaldiçoada”.⁷ E a alma de Agamêmnon revela a Ulisses em sua viagem ao mundo dos mortos: “morri uma morte lamentável”. Descreve a cena: “a **cadela** afastou-se e, embora eu estivesse já a caminho do Hades, ela não quis fechar-me as pálpebras nem a boca. Pois é certo que nada há de mais vergonhoso que uma mulher que põe tais ações no espírito, como o ato ímpio que aquela preparou, causando a morte de seu legítimo marido.”⁸

⁵ Jean-Pierre VERNANT, *O universo, os deuses, os homens*, trad. Rosa Freire d’Aguilar (São Paulo: Cia das Letras, 2000), p. 70.

⁶ HOMERO, *Ilíada*, trad. Frederico Lourenço (Lisboa: Cotovia, 2009), p. 77 (Canto III, verso 125).

⁷ HOMERO, *Odisseia*, trad. Frederico Lourenço (Lisboa: Cotovia, 2003), p. 68 (Canto IV, verso 92).

⁸ Idem, p. 192 (Canto XI, versos 412 e 425-430).

Na tragédia *Agamêmnon*, primeira peça da trilogia *Oréstia* de Ésquilo – que admitia ter se servido do banquete de Homero – o crime é marcado pela sedução da esposa quando o marido retorna da guerra. O exagero de Clitemnestra na recepção parece indicar a desmedida do que está por vir. Ela mata o marido com as próprias mãos no banho que lhe havia preparado. Se Helena tecia sua grande tapeçaria poética na *Ilíada*, aqui Clitemnestra prepara uma rede maligna na qual enreda Agamêmnon para, dominado, poder apunhalá-lo. Se a mulher é mais frágil fisicamente, ela precisa dissimular, fazer uso de artimanhas para dar a volta no homem e, no caso, matá-lo pelas costas, desprevenido, ao contrário do que ocorre nos campos de batalha. Na versão de Ésquilo, sua morte não será pública, como desejaria um comandante guerreiro, mas sim encerrada em um aposento do palácio.

Noturna, Clitemnestra se liga às deusas mais antigas e temidas: as fúrias – que serão suas representantes no tribunal do julgamento de Orestes, seu filho, ao final da trilogia. É na noite que ela trama seu plano, assim como as Eríneas estão ligadas à noite, ao escuro da terra de que nasceram, ao escuro também do ventre materno e do sangue que a rainha derrama para vingar seu próprio sangue derramado. Descrita como cadelá pelo marido, mesmo termo que Helena usa para se definir, ela pode ter sua razão enquanto mãe, mas enquanto esposa seu caráter viril rendeu fama ruim às mulheres. “Ela é que, pensando coisas terríveis, derramou vergonha sobre si própria e sobre as mulheres vindouras – mesmo sobre aquela que praticar o bem.”⁹

Em oposição à sua esposa, o fantasma de Agamêmnon irá elogiar a esposa de Ulisses, conferindo-lhe boa fama.

Como é sensato o espírito da irrepreensível Penélope,
ilha de Icário! Sempre se lembrou bem de Ulisses,
seu esposo legítimo. Por isso a fama da sua excelência
nunca morrerá, mas os imortais darão aos homens
um canto gracioso em honra da sensata Penélope.
Pois não foi assim que se comportou a filha de Tíndaro:
matou o esposo legítimo. O canto a respeito dela será
detestável para os homens, pois traz uma fama horrível
a todas as mulheres; até às que praticam boas ações.¹⁰

⁹ Idem, p. 192 (Canto XI, versos 432-434).

¹⁰ Idem, p. 384 (Canto XXIV, versos 194-202).

Claro, matar o marido – como fez Clitemnestra – não é nada bom. Traí-lo, dando início a uma guerra que durou dez anos e dizimou multidões – como fez Helena – também não é um comportamento exatamente adequado a uma boa esposa. Esperá-lo por vinte anos e recebê-lo amorosamente em casa, isso sim é desejável. Evidente. Que o exemplo de Penélope seja louvado e o das outras duas condenado, é compreensível. Que a conclusão venha da boca do homem e marido Agamêmnon, é natural. Mas, se essa consideração enseja uma lição para todas as mulheres, cabe ainda analisar que espécie de lição Penélope pode ter seguido para se comportar melhor do que suas primas.

Chegamos, então, ao terceiro perfil. No tão esperado encontro entre Ulisses e Penélope, ficamos sabendo que o exemplo da traição de Helena lhe serviu sim de precaução para adotar uma postura diferente. Prima da mais bela dentre as mortais, Penélope representa justamente a necessidade de se guardar das aparências para manter-se fiel e esperar pelo marido.

Reconhecida por sua sensatez, a esposa de Ulisses não se lança em seus braços quando ele se revela, abandonando seu disfarce. Ela se mantém em guarda e exige uma comprovação de que ele é mesmo quem diz ser. Para convencer sua mulher, não basta tirar o véu do disfarce de mendigo, pois sua aparência está transformada por outro véu, o do tempo. Faz vinte anos que marido e mulher não se veem. “Mas se ele é na verdade Ulisses chegado a sua casa, sem dúvida ele e eu nos reconheceremos de modo mais seguro, pois temos sinais, que só nós sabemos, escondidos dos outros.”¹¹

De maneira ardilosa, sem anunciar que já se trata do sinal exigido, Penélope diz à ama Euricleia que prepare a cama para ele do lado de fora do quarto do casal. É o conhecimento acerca do leito nupcial que põe seu marido à prova. Ao que Ulisses se encoleriza: “não há homem vivo entre os mortais, ainda que jovem, que fosse capaz de tirar de lá a cama, pois um sinal notável foi incorporado na cama trabalhada que eu (e mais ninguém!) fiz. Dentro do pátio crescia uma oliveira verdejante, forte e vigorosa, (...) Em torno dela construí o quarto nupcial”.¹²

Pois bem, depois de tirar a prova – uma prova que não depende da aparência, note-se bem – Penélope rompe em lágrimas e se lança, enfim, aos braços do marido, agora sim completamente restituído a seu posto. Ela explica sua desconfiança, seu medo de ser enganada por palavras per-

¹¹ Idem, p. 371 (Canto XXIII, versos 107-110).

¹² Idem, p. 373 (Canto XXIII, versos 187-192).

suasivas, usadas em mau proveito, evocando o exemplo de Helena. Seja ela culpada ou inocente, seduzida pela bela aparência de Paris ou pelo engano urdido por Afrodite – de um jeito ou de outro, sua história mostra o perigo da dissimulação, da ambiguidade da aparência.

Helena, a Argiva, filha de Zeus, nunca se teria deitado em amor com um homem estrangeiro, se soubesse que os filhos belicosos dos Aqueus a trariam novamente para casa, para a amada terra pátria. Porém o deus levou-a a cometer um ato vergonhoso; e ela não ponderou antecipadamente no coração o castigo amargo, a partir do qual viria para nós a tristeza.¹³

Mas isso não significa que Penélope ela mesma não tire proveito de artimanhas. Sua capacidade de dissimular é anunciada desde o início da *Odisseia*, quando se descobre o famoso estratagema da tessitura de um véu para enrolar os pretendentes que lhe forçavam a novo casamento. “Daí por diante trabalhava de dia ao grande tear, mas desfazia a trama de noite à luz das tochas.”¹⁴ Como se vê, todas as mulheres de que se fala aqui fiam ou tecem em algum momento, cada uma por um motivo e com uma intenção. O que parece haver em comum é que, na rede tramada pelo feminino, depositam-se perigos e ameaças ao masculino. Do ponto de vista dos pretendentes, Penélope não seria fiel, mas ardilosa. Um deles reclama a Telêmaco:

A todos dá esperança e a cada homem manda recados, mas o seu espírito está voltado para outras coisas. Também este engano congeminou em seu coração: colocando um grande tear nos seus aposentos (...) Mas se ela continuar mais tempo a provocar os filhos dos Aqueus, pensando no seu espírito tudo o que Atena lhe concedeu – o conhecimento dos belos labores, bom senso e astúcias como nunca se ouviu falar em mulheres antigas (...) Haverá sempre quem te devore os meios de subsistência e os haveres¹⁵

Como se vê nessa passagem, Penélope se liga a Atena, deusa que ensinou trabalhos manuais às mulheres da ilha dos Feaces e que protege Ulisses

¹³ Idem, p. 374 (Canto XXIII, versos 218-192).

¹⁴ Idem, p. 41 (Canto II, versos 104 e 105).

¹⁵ Idem, p. 40 e 41 (Canto II, versos 91-94, 115-118 e 123).

em suas viagens. A identificação entre a deusa e o herói se dá pela inteligência astuta (*métis*): “ambos somos versados em enganos: tu és de todos os mortais o melhor em conselho e em palavras; dos imortais, sou eu a mais famosa em argúcia proveitosa”.¹⁶ Faz parte da identidade de Ulisses se metamorfosear, assumindo diferentes aparências nos disfarces que tanto gosta para se safar das mais variadas situações. E Penélope se mostra tão astuciosa quanto o marido com seu plano do tear. Sua dissimulação resulta na fidelidade desejada por Ulisses, mas também no perigo do engano que ameaça outros homens, os pretendentes, seus inimigos. Ela aprendeu a dominar sua capacidade dissimuladora atrelada à sensatez necessária para não se precipitar, uma vez que o outro apresenta o mesmo risco de engano para si.

Então agora me encaminho para a conclusão desta fala, em que eu gostaria de propor uma aproximação entre os enganos ligados ao feminino conforme os exemplos dessas personagens e a sedução do discurso poético. Se a poesia carregava consigo uma verdade, esta se dava dentro do jogo das aparências que caracteriza a arte. Na Grécia arcaica, como nos explica Marcel Detienne, o poeta era um dos “mestres da verdade”, responsável por traduzir à linguagem humana uma verdade divina. Sua função poética lidava com a sedução das palavras, incluindo rimas e todo tipo de ornamento capaz de tornar mais envolvente o discurso que oferecia.

Atrelada ao ritual religioso, a verdade poética não se opõe à mentira, ao engano, à ilusão. Não há contradição. Dessa ambiguidade fundamental, conclui-se que “o ‘Mestre da Verdade’ é também um mestre do engodo; possuir a verdade é também ser capaz de enganar”, pois “no pensamento mítico, os contrários são complementares”, conforme Detienne.¹⁷

Afrodite é acusada de urdir enganos ao emprestar sua “cinta” toda bordada para enfeitar Hera quando esta deseja seduzir o marido, Zeus, para tirá-lo das ocupações com a guerra. Mas, afinal, o que seria o amor, assunto de Afrodite, sem a sedução? O que seria a beleza de Helena sem seu brilho? O que seria a essência de Ulisses sem suas múltiplas aparências? O que seria a poesia de Homero sem suas imagens, como as poderosas metáforas de animais na *Ilíada*?

Entre a poesia de Homero e tais configurações do feminino parece haver em comum a premissa de que a verdade tem rosto. Ela aparece

¹⁶ Idem, p. 221 (Canto XIII, versos 296-299).

¹⁷ Marcel DETIENNE, *Mestres da verdade na Grécia Arcaica* (São Paulo: Martins Fontes, 2013), p. 84.

sob formas sedutoras nas palavras do poeta. Então, há um grau de engodo constitutivo da verdade poética de forma análoga à dissimulação que compunha os perfis femininos de que se tratou aqui. Os primeiros românticos alemães falavam em esboços de pensamento, algo como um pensamento com rosto.¹⁸

Então, há traços que desenham a verdade – ou a escrevem – assim como há traços que delineiam as silhuetas do feminino. E as curvas do traçado – comparáveis ao movimento de fiar, ou mesmo às tão cantadas curvas do corpo feminino – não representam apenas o perigo do engano que vai dar na morte, como no caso da artimanha de Clitemnestra para matar Agamêmnon, mas também do engano que todos nós estamos dispostos a sofrer na relação com a arte.

Não só na arte, é claro, mas na vida mesma estamos em meio às aparências. E as aparências muitas vezes, talvez sempre, enganam. Iludir um lado, no entanto, pode representar fidelidade a outro – ao enganar os pretendentes, Penélope mantinha-se fiel a Ulisses. Para mostrar o rosto, ao oferecer uma face necessariamente deixamos a outra cair na sombra. Luz e noite se complementam, como bem mostram as duas irmãs Helena e Clitemnestra. Conforme esta hipótese que se buscou esboçar, mentira e verdade parecem conviver, em sua contradição, de maneira complementar tanto na poesia quanto nas silhuetas do feminino delineadas aqui.

¹⁸ Friedrich SCHLEGEL, *O dialeto dos fragmentos*, trad. Márcio Suzuki (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 100-101 (fragmento 302).

Claude Perrrault e J. J. Winckelmann – a “Querelle des anciens et des modernes” e suas fraturas”

Pedro Fernandes Galé
(USP)

O século XVIII foi um dos mais ricos na história dos debates das artes. Aquilo que se oficializou como as *Academias das artes* no século anterior gerou um espaço de discussão fundamental para que as posições e colocações de teóricos e artistas tivessem circulação:

As Academias de artes do século XVII eram orgulhosamente conscientes de serem herdeiras do pensamento renascentista. Sua intenção era a de fazer avançar aquilo que os autores renascentistas haviam iniciado e ensinar aos artistas a verdadeira doutrina formulada nos tratados de arte dos séculos XV e XVI. (BARASH, 1996, p. 252)

Um ponto de inflexão, dentre os produtos destas academias, foi a célebre *Querelle des anciens et des modernes*. Mais do que uma ilustre discussão de arquitetos no ambiente francês do *Antigo Regime*, a querela ganhou o mundo e foi de suma importância para que melhor se fossem delineando os meios de uma aproximação entre o pensamento filosófico e as artes. Para que entendamos a importância desta disputa, que nos baste por ora observar o que diz Habermas em seu *Discurso filosófico da modernidade*:

É no domínio da crítica estética que pela primeira vez se toma consciência do problema de uma fundamentação da modernidade a partir de si mesma. Isso fica claro quando acompanhamos a história conceitual do termo “moderno”. O processo de distanciamento do modelo da arte antiga foi introduzido, no início do século XVIII, pela célebre *Querelle des anciens et des modernes*. (HABERMAS, 2000, p. 13)

O trecho acima, ainda que não tenhamos a intenção de acompanhar o que se entende por modernidade na obra do filósofo contemporâneo, mostra a centralidade de tal embate que trazia grandes autores em fileiras de batalha em ambos os lados. No campo das artes, a contenda se desenvolveu, em grande parte, em torno da defesa e do ataque ao que se notabilizou como o barroco romano, ligado principalmente a Borromini.

O impasse em que se colocaram as visões sobre os antigos e modernos possui, porém, um grande ponto de fratura. Este ponto se encontra em uma obra de Perrault, o tratado *Sobre as cinco ordens das colunas*, de modo muito claro, pois ainda que o arquiteto, responsável pela ala leste do Louvre, não negue que “os antigos de maneira acertada acreditavam que as regras que deram às suas construções a beleza eram baseadas nas proporções do corpo humano” (PERRAULT, 1980, p. 47), ele não nega a possibilidade de variação entre essas regras, assim como ela existe nos corpos humanos, e sabe que as ordens, assim como a natureza, podem gerar “regras diferentes que são determinadas pela diversidade das intenções de fazer uma forma massiva ou mais delicada” (*Ibid.*). As ordens, fundamentais à elevação do ideal antigo dentre os modernos, como notava o arquiteto e tradutor de Vitruvius, são ligadas ao ornamento, pois “essas proporções diversas juntamente com os ornamentos apropriados, são o que fazem surgir as diferentes ordens da arquitetura, cujos caracteres nos são dados pelo ornamento” (*Ibid.*). Sua crítica à rigidez das regras de cunho classicista parte de dentro de uma compreensão das ordens que visa negar o seu caráter metafísico e imutável enquanto prescrições celestes e sua relação com a harmonia musical e com a imagem e semelhança de Deus. Na insistência por ver ruir a ligação da arquitetura clássica com regras intransponíveis, o mais agudo dos defensores da modernidade mantém a imutabilidade das harmonias (Cf. *Ibid.*, p. 49), mas rompe com a noção de que há uma ligação entre a apreensão da proporção e a evidência das harmonias: “Nós não podemos dizer que as proporções na arquitetura agradem aos nossos olhos por uma razão desconhecida ou que elas se expressam de modo similar ao das harmonias musicais.” (*Ibid.*, p. 48). Ao separar os modos de recepção dos olhos e dos ouvidos o arquimoderno desvincula o objeto da arquitetura de sua relação com regras imutáveis da própria natureza, ou seja, separa a arte arquitetônica da harmonia do mundo.

Ao derrubar estas analogias entre a harmonia do mundo e as obras clássicas, que se caracterizavam por uma grande carga teológico-metafísica¹, o defensor dos modernos vai apelar para o arbítrio individual do observador. A questão aqui se volta para um certo empirismo, pois

nem a imitação da natureza, nem a razão, nem o bom senso configuraram de modo algum a base da beleza que as pessoas alegam ver nas proporções e na ordenada disposição de uma coluna, ao contrário, é impossível encontrar outra fonte para o deleite advindo delas afora os costumes (PERRAULT, 1980, p. 52).

O empirismo artístico de Perrault parece negar qualquer substrato metafísico e racional à beleza. Mesmo os monumentos da arquitetura clássica não partem de qualquer sorte de ordenação que se estabeleça previamente que traga a lume o mundo supralunar por analogias e aproximações. Não haveria nada fora do artífice que possa garantir os resultados adquiridos. O próprio florescer desta arte na antiguidade não pode salvaguardar o uso irrestrito de suas medidas como regras de edificação, “posto que aqueles que primeiro inventaram essas proporções não possuíam outra regra do que sua fantasia (*fantasie*) para guia-los, sua fantasia se alterou e foram introduzidas novas proporções, que acabavam por serem tomadas por agradáveis” (*Ibid.*, pp. 53-54).

Ao libertar, conceitualmente, a arquitetura do cânone, ou melhor, ao inserir uma certa arbitrariedade histórica na direção do clássico enquanto canônico, o autor do *Parallele des anciens et modernes*, insere uma relatividade ao juízo de gosto que reafirma a possibilidade da superação dos antigos. O magistral do clássico reside no arbítrio e fantasia que se veem inseridos na contingência histórica. Não haveria nada que pudesse ser aplicado a toda sorte de monumento de modo indistinto, para isso ele apresentará as formas clássicas no dinamismo da história: “as ordens da arquitetura foram, em seus caracteres e proporções, alteradas ao longo da história” (*Ibid.*, p. 62).

¹ Que tinha como defensor mais conhecido o arquiteto de Córdoba, Villalpanda, “cujo vasto comentário literariamente massivo [do livro de Ezequiel, onde o profeta tem a visão da reconstrução do templo de Salomão] fazia a justificativa da origem divina das ordens, não apenas como sinal da ordenação divina do corpo humano, mas também em uma visão muito mais dogmática na qual elas eram parte dos dons divinos do templo em seu tipo, seja ele desenhado por Deus ou pelas mãos de Salomão sob a condução direta de Deus: as proporções e seus ornamentos vistos por Ezequiel, eram idênticas àquelas do templo que Salomão construiu” (RYKWERT, 1980, p. 9).

Esse modo não cíclico de ver a história permite que tanto gregos, quanto romanos sejam vistos como parte de um processo que estabelece uma motivação que é apenas histórica e mesmo “que gostemos com frequência das proporções que seguem a regra dos antigos sem saber por quê, jamais deixou de ser verdade que deve haver uma razão para esse gostar” (*Ibid.*, p. 50), não devemos afastar esse pendor da história, nada pode ser instalado para além do costume. Perrault clama por liberdade, acredita, de certo modo, na perfectibilidade dos artífices: “Eu sustento que um dos primeiros princípios da arquitetura, tal como em todas as artes, é o de que nenhum princípio foi completamente aperfeiçoado, mesmo que a perfeição em si seja inatingível, se pode abordá-la mais de perto toda vez que se tenta alcançá-la” (*Ibid.*, p. 51). Esse caminho em direção à perfeição vai se ampliando e é sobre este ponto que o louvor aos modernos se vai instalar, pois existem “inovações que são frutos de grande inquérito e estudo, que são levadas a cabo por hábeis e inventivos gênios para aperfeiçoar essas coisas nas quais a antiguidade deixou uma série de lacunas” (*Ibid.*, p. 62).

A posição de Winckelmann não será a mesma do autor que tanto lera. Seu caminho na direção das formas clássicas não vai poder se furta, através da ciclicidade da história, de se haver com o relativismo inserido pela *Querelle*. É na própria ruptura com a estaticidade do clássico que Winckelmann irá se empenhar em fundar um modo novo de se dirigir aos confins da figuração grega, buscando indicar a forma grega como historicamente determinada, mas ao mesmo tempo exemplar reconhecendo a um só tempo a historicidade da beleza e seu caráter universal. Quando Perrault mostra o quão infundado eram os que clamavam pelas imutáveis ideias classicizantes e lançou a beleza em um universo onde ela se vê ligada à arbitrariedade, não foi mais possível que se clamasse por uma metafísica da beleza. Winckelmann insere as regras da antiguidade no mesmo dinamismo histórico e é na própria história que ele vai buscar a razão de sua primazia. O grande exemplo dessa tentativa são os seus *Pensamentos sobre a imitação dos gregos na pintura e na escultura*. Nesse ensaio, “Winckelmann, em suma, veio dar uma carne, um corpo, um quadro a essa perfeição grega” (HARTOG, 2003, p. 169), ou seja, deu ao aspecto de completude dos gregos o seu lugar na história, trazendo a transcendência da regra imutável, à corruptibilidade da história. E isso contribui e muito

para o declínio imposto às formas sinuosas dos modernos e o novo vigor do classicismo. O que pretendemos mostrar é exatamente este caminho que partindo da conscientização dos modos da história leve à fundação de um horizonte normativo que se vê instalado na história.

Esse modo de conceber as relações entre a norma e a forma na história fica ainda mais claro com a união terminológica do primeiro período de seu escrito inaugural: “O bom gosto, que se estende cada vez mais pelo mundo, começou a ser formado primeiramente sob o céu grego”. (WINCKELMANN, 1995, p. 13). A maneira da escrita não nos deve iludir, Winckelmann alia em seu discurso duas coisas que apresentam, já em suas primeiras linhas publicadas, o que será central em sua obra como um todo. Desta união inconsequente, Winckelmann tentou gerar um tipo de reflexão acerca das artes que não se prendesse ao aspecto normativo anterior ao que está plasmado na obra grega.

A união entre o céu grego e o bom gosto parece estar na base de uma inversão das mais eficientes efetuadas por nosso autor. Ao postular um horizonte histórico para o bom gosto o que se intenta é dar um aspecto temporal para uma das mais célebres colocações sobre a arte: “A arte imita a natureza”, que Aristóteles inseriu em sua física. O céu grego, mais do que o universo histórico da Grécia, representa a faceta natural do mundo grego que propiciou, mesmo a partir do binômio aristotélico, uma arte que se inserisse no bom gosto que aqui indica a clara ligação. Ou seja, a natureza e a arte já se encontrariam contempladas na primeira frase. O princípio mimético, exaltado por Batteaux, entre outros filósofos da ilustração, ganhará aqui uma dinâmica própria.

O céu grego (natureza) e o bom gosto (arte) é que propiciam o horizonte histórico não normativo. O céu, que naturalmente levava a uma consideração diferente em relação ao resto do mundo: “o país que, segundo se diz, Minerva, dentre todos os países, deu aos gregos por morada graças à moderação do clima das estações do ano que ela encontrou aqui como uma terra que haveria de produzir sábias cabeças” (WINCKELMANN, 1995, p. 13). Este céu haveria de cultivar suas artes de outro modo pois “todas as invenções de povos estrangeiros confluíram na Grécia apenas como sementes primeiras, e adotaram [no solo grego] outra natureza e forma (*Gestalt*)” (*Ibid.*). Essa indicação do caso único dos gregos, é a indicação da mútua determinação entre a arte e a natureza. Não há um de-

terminismo climatológico em cena, as construções que levam à vigência desta Grécia não são de cunho absolutista.

A dinâmica histórica deste primeiro texto é posta no sentido de dar conta de sua declaração mais chocante e mais repetida: “O único caminho pra que nos tornemos grandes e quando possível inimitáveis é a imitação dos antigos” (WINCKELMANN, 1995, p. 14). Nessas palavras de ordem, que podem parecer paradoxais, o que podemos sentir é que para a arte que Winckelmann busca ver plasmada, a equação *Arte imita a Natureza* já não dá conta do problema artístico. A imitação dos antigos, mais especificamente, dos gregos, é algo fundamental no estofo de sua teoria.

O posto da alteridade grega não é superado, mesmo quando a imitação se dá sem nenhuma sorte de censura, como era o caso dos romanos: “Uma estátua de uma mão romana sempre se comportará diante de uma imagem primordial (*Urbild*) grega como o Dido de Virgílio diante da Nausica de Homero, que aquele procurou imitar” (WINCKELMANN, 1995, p. 14). Essa alteridade se manifesta no caráter primordial da arte grega; ela se coloca no momento grego como acontecimento que exige uma sociedade com as especificidades da sociedade grega. O aspecto histórico e contingencial formou essas imagens que são quase que arquétipos da beleza.

Há uma unidade entre a regra, o gosto e a objetividade das obras mesmas. No interno de sua teoria artística que funde a estética com a historicidade do que foi plasmado entre os gregos, “a história toma o posto de um fundamento, o fundamento é representado em forma de história: uma teoria normativa do belo que se transcreve no âmbito de uma história da arte como repertório de modelos” (TESTA, 1999, p. 307).

A regra dada à beleza clássica já não nos é acessível. Há algo nas obras que, em analogia com a estada dos antigos por sobre o globo, se pode extrair das obras. O “*Laocoonte* era para o artista da antiga Roma o mesmo que para nós: a regra de Policeto, uma regra perfeita da arte.” (WINCKELMANN, 1995, p. 15). Essa regra deve ser observada em seu produto, ela deve ser sentida e observada no universo figurativo dos antigos. Aqui a forma se torna norma. Uma norma plasmada em um lugar histórico e apresentada materialmente. Não a possuímos de modo a entendê-la em sua faceta teórica. Mas a podemos atingir se nos dispusermos a uma constante visitação das obras mesmas onde a beleza em seu corre-

lato material se apresenta, com isso Winckelmann libertou o clássico de qualquer sorte de tirania.

Ao eximir os artistas de uma regra que se projetava do mundo celeste, que se via praticada na história, mas que não se fazia nela, Perrault lançou as artes num estatuto onde não poderia haver nenhum tipo de necessidade que se colocasse como norte externo e transcendente no processo histórico. Winckelmann, ao se colocar diante da fratura inserida pelo pensador francês vai inserir um horizonte normativo que é historicamente determinado, a transcendência da norma celeste é posta a operar na imanência da forma que foi gerada em um dado momento histórico. Se em Perrault o dinamismo histórico era posto a operar de modo a erodir o valor universal do clássico, reconhecendo um novo papel da subjetividade na produção da beleza artística, em Winckelmann o clássico parece ser refundado no interior deste dinamismo histórico e a despeito das relativizações que esse dinamismo impõe, a historicidade do belo, numa inversão, passa a ser a própria afirmação histórica de um lugar e um tempo em que a beleza se colocou como valor universal, objetivo, absoluto e inatingível. A história que libertou o sujeito em Perrault, faz reafirmar a beleza do clássico em Winckelmann numa teleologia da beleza onde o ideal se reapresenta no caráter modelar da arte grega.

O classicismo a partir de Winckelmann se coloca como neoclassicismo, pois não se parte mais da tirania de regras imutáveis, mas de uma apresentação formal de uma beleza sensível que se apresenta diante de nós e que é gerada na história, ao contrário das teorias classicistas tradicionais que viam a beleza manifestar-se na história, mas não ser nela gerada. É diante desta fratura sobre uma fratura que a forma clássica ganhou um novo estatuto. Como nos aponta Rykwert: “As palavras clássico e classicista sugerem autoridade, discriminação e até pretensão, distinção de classe de fato. Neoclássico é, por sua vez, associado com revolução, objetividade, ilustração, igualdade” (RYKWERT, p. 1). Essa nova associação não seria possível sem as fraturas que esses dois autores, em sequência, inseriram na célebre Querela.

REFERÊNCIAS

BARASCH, M: *Teorías del arte – de Platón a Winckelmann*, Alianza, Madrid, 1996.

PERRAULT, C: *Ordonnance for the Five Kinds of Columns after the Method of the Ancients*, I. K. McEwen (trad.), Getty, New York, 1980.

PINNELI, A: *Il neoclassicismo nell'arte del settecento*, Carocci, Milão, 2012.

PRAZ, M: *Il gusto Neoclassico*, Bur, Milano, 1990.

RYKWERT, J: *The first moderns*, MIT Press, Massachusetts, 1980.

BLONDEL, F, *Cours d'architecture*, V. 1, Edição do autor, Paris, 1698.

HABERMAS, J: *Discurso filosófico da modernidade*, Luiz Repa (trad.), Martins Fontes, São Paulo, 2010.

HARTOG, F.: *Os antigos, o passado e o presente*, UNB, Brasília, 2003.

TESTA, Fausto: *Winckemann e l'invenzione della storia dell'arte*, Minerva Edizioni, Bologna, 1999.

_____: *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauer Kunst*; in *Frühklassizismus – Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*, Bibliothek der Kunstliteratur, v.2, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1995.

O Esvaziamento do Eu: *Self* e Experiência Estética

Daniela Szwertszarf
(UFBA)

INTRODUÇÃO

É comum ouvirmos alguém dizer ter saído “transformado” do encontro com uma obra de arte. Para pensar a experiência estética como promotora de uma mudança no *eu*, é preciso conceber o *eu* como passível de sofrer mudanças, isto é, que se molda a partir das suas experiências e com elas se confunde. No entanto, se penso que o *eu* não existe, como será possível conciliar esta afirmação com a noção de uma experiência estética transformadora? Levanto a seguinte hipótese: a experiência estética desperta a percepção da absoluta inexistência da identidade pessoal. Ou seja, desejo investigar uma tal variedade da experiência estética vivenciada pelo indivíduo como disruptiva, isto é, como capaz de provocar nele seja um choque, uma fenda, uma interrupção. Se ela rompe e se não há *self*, com o que ela rompe? Ela talvez rompa justamente com a ilusão de haver um *self*¹.

A noção do *eu* como uma entidade interior na qual se localizariam os desejos e pensamentos parece estar arraigada na tradição do pensamento ocidental. Este *eu* seria anterior à sensibilidade e razão, podendo ser então responsabilizado por tudo o que emana de si. Segundo Charles Taylor (1997), embora a referência a si mesmo seja comum a quase todas as culturas, é específico da nossa acreditar na existência do *eu* como uma entidade uma interiorizada. Segundo Taylor:

passamos a crer que temos um *self* assim como temos cabeça, braços e profundezas interiores, e coração ou fígado, como se se tratasse de algo evidente por si mesmo, sem interferências da interpretação (TAYLOR, 1997, p. 150).

¹ A concepção moderna da subjetividade, alicerçada a partir de Descartes e Locke, utiliza as noções de *eu*, *self* e *identidade pessoal* como coextensivas. Desta maneira, pretendo utilizar estes três termos alternadamente para referir-me ao mesmo corpo de problemas.

Se pretendo investigar a possibilidade de uma experiência estética provocadora de uma desarticulação da ilusão da identidade pessoal, isso significa que estou tentando pensar uma experiência de multiplicidade. Para isso, intenciono encontrar possíveis pontos de contato entre: a) o conceito kantiano de “universalidade subjetiva”; e 2) a constatação de Rosset de que “sofremos de uma falta congênita de originalidade”.

Pretendo fazer uma leitura do juízo de gosto kantiano privilegiando um determinado aspecto descrito por ele no qual o *eu* abandonaria o ponto de vista dos seus interesses pessoais para entregar-se, na contemplação do belo, à imaginação do ponto de vista dos outros. Este movimento de abandono do *eu* privado se daria quando a faculdade da imaginação, incapaz de propor uma síntese entre as múltiplas intuições sensórias, entregar-se-ia à consideração dos juízos alheios. Portanto, durante a experiência da beleza, ocorreria um encontro com a multiplicidade concomitantemente a um descolamento do *eu* privado. Em seguida, tentarei tecer algumas considerações acerca do estudo sobre a identidade feito por Rosset. Ele nega a existência de qualquer fundamento unificador da identidade pessoal. Esta “falta do eu” seria característica de todos os indivíduos, ou seja, Rosset define como universal a ausência de fundamento da unidade do sujeito. Ao articular estes dois momentos do estudo, me proponho a pensar uma experiência estética que se daria justamente no encontro com a multiplicidade.

EXPERIÊNCIA ESTÉTICA SEGUNDO KANT

Farei uma breve tentativa de descrição dos conceitos kantianos de “universalidade subjetiva” e “juízo reflexionante” para compreender de que maneira a contemplação do belo pode significar uma ruptura com a crença no *eu*. É possível propor que, no encontro com a beleza², ocorreria uma espécie de deslocamento do sujeito: ele abandonaria o ponto de vista do seu interesse privado para adotar o ponto de vista de terceiros. Dar-

² No artigo “O juízo na experiência estética contemporânea”, Bernardo Barros Coelho de Oliveira defende a atualidade de algumas noções kantianas no estudo da estética. Assim, os conceitos de gosto, beleza e gênio continuariam válidos como elementos filosóficos para um debate atual. Oliveira defende, por exemplo, a substituição do uso da palavra *belo*, que hoje poderia parecer ultrapassado. Oliveira cita Thierry de Duve que defende a substituição do “isto é belo” do juízo de gosto pelo “isto é arte” (OLIVEIRA, 2011, p. 40).

-se-ia, assim, um “alargamento do espírito” no qual o sujeito ultrapassaria o âmbito da sua experiência. A imaginação, ao libertar-se, seria levada a colocar-se no lugar do outro. Ocorreria no indivíduo um movimento de abandono do seu eu privado em direção a uma “universalidade subjetiva”, como coloca Kant (FRACALLOSSI, 2008).

O aspecto do conceito de “universalidade subjetiva” que pretendo abordar é trabalhado por Kant na *Crítica do Juízo*, em especial na “Analítica do Belo”. A dificuldade de compreensão deste conceito se deve à sua aparente contradição. Afinal, trata-se de um universal subjetivo, e não objetivo, por referir-se ao sentimento de prazer do sujeito (e não à apropriada relação entre a representação e o objeto representado). O sujeito experimenta prazer ao ser afetado no seu sentimento vital, vivenciando uma intensificação do jogo harmônico das faculdades da imaginação e do entendimento.

Segundo Kant, quando exercemos nosso gosto, pomos em atividade a faculdade de juízo. Assim, juízo estético é sinônimo de juízo do gosto, sendo o gosto definido como “faculdade de julgamento do belo” (KANT, 1974, p. 209). Kant aponta para a importância da faculdade de julgar distinguindo dois tipos de julgamento: o determinante e o reflexionante. Em ambos, se expressa a relação entre o particular e o universal. No entanto, o juízo determinante, imbuído de um conceito, subsume um particular sob o universal já dado. O juízo reflexionante, por sua vez, sem conceito, diante de um particular dado, busca em vão o universal sob o qual possa subsumi-lo (SANTOS, 2010). Incapaz de determinar o particular, a reflexão entra em um movimento sem solução. Este movimento reflexivo propõe uma unificação que, no entanto, não gera conceito nem conhecimento (REGO, 2004). Segundo Rego, o princípio que entra em ação “não decide o que o múltiplo intuído é do ponto de vista teórico, ou, do ponto de vista prático (...) o que ele deve ser; se ele apenas busca sem encontrar, uma unidade conceitual determinante” (REGO, 2004, p. 167). Logo, na base da reflexão está a multiplicidade. Há uma intenção de unificação, mas é a impossibilidade de tal unidade que impulsiona a reflexão.

O juízo determinante refere-se à relação entre a representação e o objeto representado, enquanto o reflexionante refere-se à afecção do sujeito pela representação. No determinante, a faculdade da imaginação, sob domínio do entendimento, tem a função de realizar a síntese entre as

múltiplas representações intuídas com vias a promover o conhecimento objetivo sobre o objeto representado. No entanto, ao contemplar o belo, a imaginação se liberta do domínio do entendimento, pondo em exercício uma diferente modalidade do juízo, o juízo reflexionante ou estético. As faculdades da imaginação e do entendimento entram num livre jogo³, levando o sujeito a refletir sobre o seu próprio processo de representação. A imaginação então é levada a desvincular a forma do objeto da sua materialidade, concentrando-se e deleitando-se com a contemplação da forma pura. Manifesta-se, assim, um desinteresse em relação à existência material do objeto representado.

A representação a afetar o sujeito deve possuir a forma de uma “conformidade a fins sem fim”. Este conceito kantiano refere-se, antes de tudo, à noção de desinteresse. Ou seja, no juízo de gosto, o objeto não é percebido de acordo com o interesse privado do sujeito. A forma do objeto ou da sua representação não pode visar à satisfação de uma utilidade ou de um objetivo, nem pode decorrer de qualquer ideia da função do objeto (SANTOS, 2010).

Uma flor, por exemplo, uma tulipa é tida por bela, porque na percepção dela se encontra uma certa teleoformidade, a qual, na medida em que a apreciamos, não está relacionada absolutamente com nenhum fim (KANT apud SANTOS, 2010, p. 48).

A “forma da finalidade” é dada pelo sujeito à representação do objeto. O sujeito percebe a impondo à representação do objeto uma moldura na qual a sua finalidade está presumida. A “forma da finalidade”, portanto, não é um atributo do objeto. Diante da beleza, o objeto é percebido dentro da moldura de uma conformidade a fins (i.e. a forma

³ A imaginação, ainda que não seja legislada pelo entendimento, entra com ele em acordo. É importante marcar a importância da faculdade do entendimento neste livre jogo, pois o juízo estético, embora subjetivo, não poderia ser relativizado a ponto de tornar-se arbitrário. Embora as discussões sobre estética no século XVIII já tivessem descartado a normatividade, isso não poderia desencadear uma ideia de que o sujeito fosse então livre para julgar solitariamente a beleza (CASSIRER, 1992). Diderot, no *Ensaio sobre a pintura*, argumenta contra o arbitrário na arte: “Se o gosto fosse apenas uma questão de humor, donde proviriam essas deliciosas emoções que emanam do mais fundo do nosso eu de maneira tão súbita, involuntária e imperiosa, esses movimentos da alma que profundamente nos sacodem, que ampliam ou constroem o nosso ser, que nos arrancam lágrimas de júbilo ou de dor?” (DIDEROT apud CASSIRER, 1992, p. 395).

da finalidade) sem haver, no entanto, um fim. Ou seja, a imaginação tenta encontrar uma forma para a representação. Por não encontrar o conceito sob o qual subsumir a representação, ela inicia num movimento inconcluso. A satisfação proporcionada pela contemplação de uma forma cuja finalidade é sem fim não pode ser intelectualmente compreendida por não possuir conceito (SANTOS, 2010).

Para Kant, o princípio dessa finalidade sem fim é a comunicabilidade universal. A comunicabilidade dos juízos estéticos e a universalidade dos mesmos fundam-se num sentido comum. Este sentido comum seria o próprio gosto definido como “poder de apreciação daquilo que, numa dada representação e sem mediação de um conceito, o nosso sentimento torna universalmente comunicável” (KANT apud SANTOS, 2010, p. 60).

Esta universalidade se funda numa capacidade de comunicação universal dos sentimentos que seria mais “originária que a capacidade de pensar e comunicar pensamentos ou ideias logicamente, o que coloca o sentimento estético num plano mais fundo da subjetividade humana, o que Kant chama *gemüt*.”⁴ (SANTOS, 2010, p. 61). Ou seja, essa originária capacidade de comunicação universal possibilita à nossa subjetividade que ela se comunique através do sentimento estético.

Segundo Rego (2004), a comunicabilidade universal nos faz ser mobilizados por algo que não é “exclusivamente nosso”. O princípio de comunicabilidade, não sendo fundado em conceitos, possui um “fundamento de determinação pertencente à estrutura da subjetividade transcendental, algo que caracteriza a estrutura do sujeito como tal” (REGO, 2004, p. 167). Se a busca reflexionante se move em direção ao conhecimento, é

⁴ Segundo Howard Caygill (2000), o conceito de *gemüt* é normalmente traduzido de forma imprecisa como “ânimo”, “mente”, “estado mental” e “alma”. Seria mais adequado descrever o conceito de *gemüt* como uma “consciência corpórea de sensação e autoafecção” (CAYGILL, 2000, p. 25) que não pode ser confundida com “mente ou alma no sentido cartesiano de uma substância pensante” (CAYGILL, 2000, p. 25). Não se trata, consequentemente, de uma substância, mas do “lugar” ou “posição” no qual estariam inseridas as faculdades de sensibilidade, imaginação, entendimento e razão. *Gemüt* é o próprio princípio vital. É um princípio que tanto recebe representações como cria conceitos a partir delas. Assim, ele tanto pode ser afetado por objetos externos, como também é capaz de se autoafetar ativamente. Esta dupla capacidade é de importância crucial. O prazer proviria da atividade espontânea da *gemüt*, por tornar-se consciente da sua capacidade de representar. Ou seja, o prazer se dá a partir das suas próprias faculdades através da reflexão (CAYGILL, 2000). Santos traduz *gemüt* como o sentimento de unidade de todas as faculdades anímicas, isto é, aquilo que Kant denomina por sentimento vital, ou sentimento de vida (SANTOS, 2010).

porque existe uma unidade não conceitual entre a faculdade do entendimento e da imaginação, o que permite que elas se harmonizem. Essa harmonização é possível devido a esse princípio universal (REGO, 2004).

Segundo Deleuze, a faculdade do entendimento é a responsável pela universalização, uma vez que a imaginação reflete apenas o objeto singular. Portanto, é pela atividade do entendimento que se torna possível presumir uma validade universal. A imaginação, no caso do juízo estético, “manifesta sua liberdade mais profunda”, tornando-se espontaneamente imaginação criadora de formas a partir da reflexão sobre a forma do objeto. O entendimento, então, intervém, levando a imaginação a buscar uma universalização (DELEUZE, 2000).

De acordo com Ivanilde Fracalossi (2008), o “alargamento do espírito” refere-se ao ato da imaginação de nos colocar no lugar do outro. A imaginação ultrapassa o ponto de vista pessoal, relacionado às próprias experiências, sendo levada a considerar outros pontos de vista. Assim escreve Kant:

A poesia (...) dá forças à alma, fazendo-a sentir a sua faculdade livre, espontânea, independente da determinação natural, de contemplar e de julgar a natureza de pontos de vista que ela não apresenta de forma nenhuma ela própria na experiência (KANT apud LARTHOMAS, 2008, p. 55).

Ser universal, no entanto, do ponto de vista do juízo do gosto, não significa ser válido para todos. Segundo Fracalossi, não se trata de considerar os verdadeiros juízos alheios, mas sim a imaginação que deles fazemos:

Alargamento (do espírito) que, propiciado pela imaginação, se dá mais por meio de comparação dos nossos juízos com os juízos possíveis, do que da comparação com os juízos reais dos outros e, dessa forma, coloca-nos no lugar de qualquer outro homem na condição de dever estético (FRACALOSSO, 2008, p. 9).

O juízo exprime, então, uma relação entre o individual e o universal. Por um lado, a forma criada ou representada é individual por não obedecer a regras. Além disso, o plano “mais profundo da nossa subjetividade” é aberto a uma forma originária de comunicação. Por outro, existe uma expectativa de concordância entre sentimentos, como Ribeiro dos Santos explica.

Há assim, nos juízos estéticos, uma dialética entre o privado (o meramente subjetivo) e o universal (a comunicabilidade possível e aberta a todos os humanos, o que testemunha uma certa necessidade e objetividade nesses juízos, embora, como vimos, o que constitui propriamente o objeto e a matéria do juízo estético é a mera forma da teleformidade) (SANTOS, 2010, p. 64).

Para explicar essa relação específica entre o singular e o universal, Kant oferece o exemplo de um homem que, solitário numa ilha deserta, jamais pensaria em se adornar com uma flor. Só em sociedade ocorreria a este homem ser refinado, pois a beleza se funda numa comunicação de sentimentos de prazer. A comunicabilidade universal refere-se, portanto, ao “poder que os seres humanos tem de comunicarem entre si e universalmente os respectivos sentimentos íntimos” (SANTOS, 2010, p. 68).

De modo geral, na aquisição do conhecimento, a multiplicidade de intuições sensórias se faz coerente por efeito da imaginação, responsável por sintetizá-las. Kant assim afirma: “apenas através do fato de que posso compreender a multiplicidade de representações em uma consciência que eu as chamo minhas representações, pois de outro modo eu teria um *self* tão colorido e múltiplo quanto ideias de que sou consciente” (KANT apud BOWIE, 2003, p. 21). No entanto, como afirma o filósofo Andrew Bowie, “não há como demonstrar que a multiplicidade a qual o juízo determinante se aplica tenha qualquer tipo de unidade última” (BOWIE, 2003, p. 26).

Permanece fecunda a perspectiva kantiana da experiência do belo como uma na qual o entendimento se vê incapaz de propor uma objetivação da representação. Desse modo, a incompreensão se assemelha a um estado de multiplicidade uma vez que ela se define justamente pela impossibilidade da sintetização. O múltiplo intuído que se torna fonte de prazer para o sujeito pode ser entendido então como próprio da experiência estética.

Feitas algumas breves considerações sobre a análise kantiana do gosto, vou debruçar-me sobre alguns pontos-chave da discussão de Rosset acerca da identidade. A experiência estética, uma vez que está relacionada à constatação da impossibilidade de aquisição de conhecimento, “toca no nervo” da multiplicidade desencadeando, no mesmo movimento, a desarticulação da crença no *eu*. O estudo de Rosset permite abordar alguns argumentos a favor dessa afirmação.

“LONGE DE MIM”

No livro *Loin de moi*, Rosset se coloca contrário à visão tradicional da identidade pessoal como a verdadeira, situada atrás da identidade social que seria como um disfarce. Rosset afirma o inverso: a identidade social seria a real enquanto a pessoal não passaria de ilusão. Seu objetivo é problematizar o sentimento de unidade do *eu* pois, a partir deste sentimento, muitos considerariam o *eu* não só “indubitável”, como “um dos fatos maiores da existência humana” (ROSSET, 1999, p. 13, tradução nossa). O conceito de identidade pessoal considerado é aquele articulado às noções de verdade, realidade, anterioridade a todo reconhecimento social, de caráter natural (e não convencional), de caráter único (e não composto). Rosset propõe que nos afastemos da crença do senso comum de que permanecemos os mesmos ao longo da vida, para nos aproximarmos do famoso verso de Rimbaud: “Eu é um outro” (RIMBAUD apud ROSSET, 1999, p. 13, tradução nossa). Segundo Rosset, tudo o que remete à continuidade do indivíduo e permite a sua reidentificação, ou seja, tudo o que é aparente em relação à identidade, incluindo gestos, ações e documentos oficiais, deverá ser associado à identidade social e não pessoal, pois esta última seria mais misteriosa, não sendo “testemunhada por nenhum papel nem nada aparente” (ROSSET, 1999, p. 10, tradução nossa). Se a identidade social liga-se a tudo o que é aparente no indivíduo, à identidade pessoal correspondem os fantasmas, os sonhos, as reflexões. Isto é, quando os fatos relativos a alguém são socialmente verificáveis e observáveis, não sendo expressão de um estado da alma, estes fatos então se associam à identidade social (ROSSET, 1999, p. 40, tradução nossa).

Para melhor compreender as colocações de Rosset, tentarei fazer uma breve introdução aos mais importantes debates relativos à concepção moderna da identidade pessoal conforme desenvolvidos por Descartes, Locke e Hume. Hume formulou um dos principais argumentos contra a existência do *eu*. Segundo ele, as ideias nascem unicamente das sensações. Logo, a inexistência da ideia de *eu* decorre da ausência de sensação de *eu*. Se o *eu* existisse, ele deveria ser alguma impressão a qual todas as outras sensações e impressões estariam referidas. Hume não encontra, porém, nenhuma impressão que se mantenha permanente. Constata existir apenas uma cadeia de percepções em constante mudança.

Só uma impressão pode fazer nascer uma ideia real. Mas o *self* ou a pessoa não é uma impressão, mas aquele a quem nossas várias impressões e ideias supostamente estão referidas. Se alguma impressão dá origem à ideia de *self*, esta impressão deve se manter invariavelmente a mesma, através de todo o curso da nossa vida; uma vez que se supõe que o *self* exista dessa maneira. Mas não há impressão constante e invariável. (...) Da minha parte, quando entro mais intimamente no que chamo eu mesmo, eu sempre tropeço em alguma percepção particular ou outra, de calor ou frio, luz ou sombra, amor ou ódio, dor ou prazer. Nunca consigo captar a mim mesmo sem alguma percepção, e nunca consigo observar nada além da percepção (HUME, 2016, p. 134).

Hume, portanto, no autoexame, encontra apenas a variação ininterrupta de impressões. Para Descartes, ao contrário, tão clara e imediata seria a ideia do *eu* que ele considerou possível a fundamentação do edifício do conhecimento nesta inabalável certeza. Após realizar seu percurso de dúvidas metódicas, Descartes encontra no *eu* a primeira e fundamental certeza. Na famosa afirmação, “eu-penso logo existo”, o filósofo francês anuncia a sua descoberta. Locke, conhecido por ser o primeiro a formular o que hoje chamamos de “problema da identidade pessoal”, distancia-se de Descartes ao compreender que a unidade do *eu* não é intrínseca, mas construída a partir de uma reflexão.

Locke rejeitou a doutrina cartesiana das ideias inatas. Nossa mente seria inicialmente uma tabula rasa na qual seriam impressas sensações e reflexões. O funcionamento da mente se daria a partir das ideias simples com as quais se formariam as ideias complexas. Os alicerces sobre os quais Locke deseja erguer um conhecimento confiável são formados por regras de relação. O conhecimento, para Locke, portanto, deve se fundar em regras confiáveis de concatenação (TAYLOR, 1997).

A memória constituiria a identidade ao estabelecer uma “relação que conecta um feixe temporalmente espalhado de experiências ou estados mentais em um *eu*, mente ou pessoa, contínuo ou singular.” (QUINTON, 1999, p. 35).

Embora esta teoria apresente problemas, o principal objetivo de Locke é analisar a possibilidade do indivíduo ser responsabilizado por suas ações do passado. Assim, a identidade pessoal seria uma categoria moral. O intuito de Locke é estabelecer uma base para sua teoria da res-

ponsabilidade moral, sem pretensões de compreender com clareza o significado do termo “pessoa” (QUINTON, 1999).

Locke recusa-se a identificar o *self* como substância, seja ela material ou imaterial. Coloca-o como dependente da consciência, o que promove uma visão radicalmente subjetiva da pessoa. Esta discussão sobre identidade possui uma intenção diferente da cartesiana, pois não se preocupa em definir essências. Sua motivação é descobrir critérios que garantam a continuidade da pessoa ao longo do tempo. Sua intenção tampouco é compreender a noção de individuação, isto é, a existência distinta de um objeto em relação aos demais (por exemplo, a maneira como percebo a existência de uma cadeira como distinta de outros objetos). O ponto é identificar algumas qualidades consideradas proeminentes neste objeto único para então perceber se este objeto manteve estas características ao longo do tempo. No entanto, as características consideradas proeminentes ou definidoras seriam dependentes da nossa atenção seletiva a essas qualidades, não seriam inatas (SHERIDAN, 2013).

A identidade do ser humano e a da pessoa são diferenciadas por Locke. A identidade do ser humano ao longo do tempo seria garantida pela continuidade da organização do corpo sob o mesmo princípio vital. Liga-se, portanto, à unidade física. Dessa maneira, sabemos distinguir um homem de um porco, por exemplo. A teoria da identidade de Locke utiliza as categorias já estabelecidas por nós (“corpos inertes”, “seres vivos” e “pessoas”) para classificar as coisas do mundo. As condições de identidade de uma pessoa seriam diferentes, portanto, da identidade do ser humano. Ela estaria relacionada com a consciência de si em diferentes tempos e lugares. A identidade pessoal seria estabelecida de maneira desvinculada da identidade da organização corporal (SHERIDAN, 2013).

A afirmação cartesiana da alma como coisa pensante não estaria bem fundamentada, segundo Locke. Portanto, a base do *eu* estaria na

evidência empírica oferecida pela experiência consciente de pensamentos em qualquer momento dado. A continuidade da identidade das pessoas, então, é a consciência dos pensamentos no momento atual, e as memórias de experiências conscientes similares em lugares e momentos passados (SHERIDAN, 2013, p. 101).

Duas importantes objeções a Locke devem ser feitas. Através dos seus experimentos de pensamento, somos levados a crer que a identidade pode ser destacada do corpo. Quando Locke afirma que o príncipe continua sendo o príncipe por se identificar como o príncipe e possuir as memórias do príncipe, ainda que esteja no corpo do sapateiro, Locke parece reafirmar o substrato dualista cartesiano na sua concepção de identidade. Outra importante objeção à teoria lockeana consiste na percepção do caráter falho da memória. Caso um indivíduo não se lembre do que fez no dia 27 de agosto de 2000, isso significaria que não é mais ele mesmo?

Se Locke afirma nossa ignorância em relação à existência ou não de um eu substancial e contínuo, Hume descarta completamente a possibilidade do *eu* substancial. A identidade, para Hume, é uma função da imaginação. Existiria, apenas, um conjunto de memórias com as quais a imaginação fabularia uma identidade. Assim, nós cremos ter um *eu* embora este *eu* não exista. A identidade pessoal não seria contínua, e sim formada por experiências solitárias unificadas pela mente (SHERIDAN, 2013).

Hume procura mostrar como o pensamento se produz a partir da associação de elementos primitivos. Estes “átomos do pensamento” seriam as impressões e as ideias. Se a matéria prima do pensamento são as impressões, isso significaria que a experiência está atrelada ao conteúdo dos pensamentos e significado das palavras. Ou seja, pensamentos e palavras nada significam quando desvinculados da experiência. A ideia de substância é radicalmente rejeitada por Hume. Não haveria uma impressão de substância, e sim a percepção sucessiva de características que são associadas umas às outras (QUINTON, 1999).

Feita esta breve exposição das principais ideias que estão na base da discussão moderna da identidade pessoal, torna-se mais fácil perceber a influência do pensamento de Hume para Rosset. O filósofo francês compreende o *self* como um “substrato hipotético”, uma ilusão a perseguir o indivíduo. O *eu* não passaria de um conjunto caótico de fantasias. Por outro lado, Rosset contrapõe-se diretamente à concepção da identidade pessoal formulada por Locke ao sugerir que a memória serve à identidade social, e não à pessoal. Segundo Rosset, a continuidade do indivíduo seria garantida pela identidade social através da faculdade da memória pois, sem ela, “a unidade do *eu* se dispersaria e se desagregaria em sensações isoladas e independentes umas das outras” (ROSSET, 1999, p. 27,

tradução nossa). A memória seria a responsável por garantir que o papel social continue se desempenhando com coerência.

O intuito de Rosset é chamar a atenção para o que ele chama de “verdade filosófica grave”: a de que não há nada que seja *eu* “fora dos signos e dos atos que emanam de mim e fazem com que *eu* me reconheça como sendo *eu*” (ROSSET, 1999, p. 28, tradução nossa). A identidade pessoal seria como um fantasma a atormentar o eu real, ou seja, o eu social. Esta identidade pessoal seria invisível, intangível e inatingível. Ela seria como um duplo a ameaçar o conforto psicológico situado no sentimento de uma identidade pessoal. Rosset cita Fernando Pessoa para exemplificar esta afirmação: “o que é este intervalo que há entre mim e mim?” (PESSOA apud ROSSET, 1999, p. 50, tradução nossa).

Rosset, portanto, afirma a impossibilidade do autoconhecimento: “Quem crê bem se conhecer, ignora-se mais do que nunca, não havendo nenhum sentimento consistente de si mesmo” (ROSSET, 1999, p. 34, tradução nossa). Para ilustrar a frustração que aguarda aquele que busca se autoconhecer, Rosset conta uma pequena história. Após o falecimento do pai, o filho encontra um envelope no qual está escrito “não abrir”. Após seis anos obedecendo ao comando escrito do envelope, o filho decide abri-lo. Encontra dentro do envelope diversas etiquetas iguais com a mesma mensagem: “não abrir”. Assim, revela-se que a etiqueta exterior servia apenas para indicar o conteúdo no interior do envelope. Dentro do envelope, havia apenas a repetição de uma fórmula. Esta história serve a Rosset como metáfora para explicar o que ele entende acontecer com a identidade pessoal. A identidade pessoal seria como um envelope cheio de uma mesma mensagem repetida e sem variação. Ele expressa esta ideia da seguinte forma:

Pesadelo de uma estrutura abismal, eternamente adiar a abertura de qualquer coisa quando não há nada para abrir, senão o convite a não abrir repetido ao infinito, como por efeito de uma máquina enguiçada a qual não podemos mais interromper a produção (ROSSET, 1999, p. 38, tradução nossa).

A reidentificação de uma pessoa seria possível devido à lógica repetitiva do comportamento. Com isso, Rosset acrescenta um novo elemento às discussões sobre identidade pessoal. Pois, à pergunta sobre o que ga-

rante a mesmidade do indivíduo, Rosset desmente a resposta subjetiva, para oferecer uma nova abordagem a esta questão. A mesmidade seria garantida pela repetição do comportamento. Se não há um *eu* anterior aos atos, será pela repetição destes atos que se constituirá uma impressão de unidade ou identidade. Rosset parece concordar com Locke a respeito da importância da memória. No entanto, o papel desta memória é deslocado, passando a ser vinculado à identidade social. Esta é a forma pela qual Rosset consegue renovar o problema da identidade pessoal.

Uma evidência utilizada por Rosset para afirmar a inexistência do *eu*, é o fato de adquirirmos ao longo da vida identidades “falsas”, ou melhor, identidades às quais falta autenticidade. Rosset cita Lacan para mostrar que a criança forma sua personalidade a partir da imitação dos pais. Ou seja, de saída, a unidade do *eu* já estaria impossibilitada. Concomitantemente à inexistência de um *eu* autêntico, ocorreria a aquisição de uma identidade através da imitação. Segundo Rosset, efetivamente emprestamos dos outros a nossa identidade. Esse *eu* lacunar é também o motivo pelo qual o indivíduo é incapaz de desejar por si mesmo. O *eu* não possuiria nem autonomia nem vontade própria, pois não se separaria daquilo que deseja. A existência de uma vontade própria pressuporia a existência de um *eu* anterior ao desejo. Não existiria, portanto, um *eu* desvinculado das suas escolhas nem emoções. Aquilo que se deseja, por sua vez, é o desejo do outro. Para ilustrar essa ideia, Rosset fornece o exemplo de Dom Quixote que, na sua admiração por Amadis de Gaule, teria renunciado à sua “ilusão de identidade e da identidade pessoal” (ROSSET, 1999, p. 45, tradução nossa). Rosset encontra outro exemplo no personagem de Turgueniev que, em *Memórias de um Caçador*, afirma sofrer de uma “falta congênita de originalidade” (ROSSET, 1999, p. 47, tradução nossa). Após estas exemplificações, o passo seguinte de Rosset é universalizar a falta do *eu*, atribuindo-a a todos os seres humanos: “essa falta de originalidade não é bem original, porque ela concerne a todas as pessoas do mundo, assim como a ausência de identidade pessoal é um fato que atinge a todas as pessoas do mundo” (ROSSET, 1999, p. 48, tradução nossa).

A partir dessa breve leitura, posso considerar que a ausência de um fundamento para o *eu* desencadearia uma construção coletiva (i.e., “espeelhada”) da identidade, o que leva Rosset a constatar a existência de uma identidade social em detrimento da pessoal. Rosset aprofunda esta pers-

pectiva ao apontar a memória como fundadora não da identidade subjetiva, mas social. O comportamento mecânico e repetitivo seria o resultado da necessidade de coerência do indivíduo situado em sociedade. Se o senso comum, como afirma Rosset, entende o *eu* como dotado de uma autenticidade, a experiência estética nos moldes da experiência kantiana descrita acima poderia ser aquela na qual esta opinião do senso comum sobre o *eu* entraria em xeque.

CONCLUSÃO

A partir da descrição kantiana do juízo sobre o belo, procurei investigar uma possibilidade de experiência estética cuja especificidade seria despertar o indivíduo para a inexistência do *eu* privado. No momento em que, nessa experiência, o sujeito abandona seu ponto de vista pessoal para adotar pontos de vista alheios, ele pode dar-se conta da falta de fundamento da unidade das suas impressões. Esta experiência de descolamento do *eu* seria perturbadora e reflexiva, tão aferrados estamos à crença no *eu* pessoal. Assim, para concluir, se me proponho a pensar uma variedade da experiência estética capaz provocar a desarticulação da ilusão do *eu*, estou pensando a possibilidade de uma experiência de multiplicidade. Seria uma experiência equivalente àquela expressa no verso do poeta Paul Éluard: “nós vivemos no abismo das nossas metamorfoses”⁵.

A maneira como a noção de “universalidade subjetiva” em Kant e a concepção da identidade de Rosset podem ser analisadas está longe de ser esgotada. Embora eu me aproprie da descrição kantiana da experiência estética, cabe marcar que pretendo sugerir uma possibilidade de experiência estética cuja coincidência com a formulação kantiana não é total. A perspectiva kantiana sobre a subjetividade é alinhada em seus termos fundamentais com aquela a qual Rosset pretende criticar. A subjetividade em Kant, expressada pelo termo *gemüt*, consiste numa compreensão do *self* como um local no qual se localizariam as faculdades da imaginação, da sensibilidade, da razão e do entendimento. Portanto, posso pensar, a partir da proposta do próprio Kant sobre a experiência estética, que a impossibilidade da imaginação de propor a síntese unificadora, pode rever-

⁵ Primeiro verso da poesia “Notre Mouvement”, do livro *Le dur désir de durer*, de Paul Éluard. No original: “Nous vivons dans l’oubli de nos métamorphoses.”

berar também na concepção que o indivíduo possui sobre a sua própria subjetividade. Assim, acredito continuar possível a descrição de uma experiência estética caracterizada pela conscientização do caráter ilusório da unidade do *eu*. Pois meu objetivo, por fim, é refletir sobre a possibilidade de que, sendo a primeira pessoa fluida e passível de deslocamentos, a subjetividade humana pode ser entendida como potencialmente plástica. Sua vagueza – esta incapacidade que temos que atingir o âmago do nosso *eu* – ao invés de ser fonte de desespero, pode ser talvez uma especificidade humana digna de ser celebrada.

Caberia ainda analisar, no desenvolvimento deste estudo, se a ruptura provocada por esta experiência estética seria transitória, isto é, se cederia lugar ao restabelecimento da ilusão da unidade do *eu*; ou se talvez a experiência da multiplicidade tornar-se-ia constitutiva do indivíduo. Com que termos descrever estas possibilidades, é algo a ser investigado. Esta pesquisa, ainda embrionária, continuará seu curso.

REFERÊNCIAS

BOWIE, Andrew. *Aesthetics and subjectivity: from Kant to Nietzsche*. Manchester: Manchester University Press, 2003.

CASSIRER, Ernst. Os problemas fundamentais da estética. In: *A Filosofia do Iluminismo*. Tr. Álvaro Cabral. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1992.

DELEUZE, Gilles. *A filosofia crítica de Kant*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2000. (Col. O saber da filosofia.)

FRACALOSSI, Ivanilde Aparecida Vieira Cardoso. *A universalidade subjetiva do juízo de gosto em Kant*, 2008, 136 pp. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

HUME, David. *A treatise of human nature*. In: <<https://people.rit.edu/wlrgsh/HumeTreatise.pdf>> Acesso em: 24 out. 2016.

KANT, I. *Analítica do Belo*, trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. In: *Crítica da Razão Pura e outros textos filosóficos*, São Paulo, Abril Cultural, 1974. (Col. Os Pensadores, xxv.)

LARTHOMAS, Jean-Paul. O paradoxo da ideia estética. In: JANICAUD, Dominique. (Coord.) *Sobre a terceira crítica*. Lisboa, Portugal: Editora Piaget, 2008. p. 51-69.

OLIVEIRA, Bernardo Barros Coelho de. O juízo na experiência estética contemporânea. *Filosofia Unisinos*, São Leopoldo, v. 12(1), p. 38-47, 2011.

QUINTON, Anthony. *Hume*. São Paulo: Editora UNESP (FEU), 1999. – (Coleção Grandes Filósofos.)

REGO, Pedro Costa. Universalidade estética e universalidade lógica: notas sobre o §8 da Crítica do Juízo de Kant. *Trans/Form/Ação*, Marília, v.34, Número especial 2, p. 3-20, 2011.

_____. A finalidade do gosto: um estudo sobre o papel da Zweckmäßigkeit na Crítica da Faculdade do Juízo Estética. *Studia Kantiana*, Natal, v. 5, p. 165-185, 2004.

ROSSET, Clément. *Loin de moi: étude sur l'identité*. Paris: Les éditions de minuit, 1999.

SANTOS, Leonel Ribeiro dos. A concepção kantiana da experiência estética: novidades, tensões, equilíbrios. *Trans/Form/Ação*, Marília, v.33, n.2, p. 35-76, 2010.

SHERIDAN, Patricia. *Compreender Locke*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. – (Série Compreender.)

TAYLOR, Charles. *As fontes do self: a construção da identidade moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1997.

Drama e tragédia

A tragédia e os afetos em Schiller

Vladimir Vieira
(UFF)

É habitual entre os comentadores reconhecer ao menos dois grandes estágios na breve produção teórica de Schiller. Em um primeiro momento, correspondente aos escritos da *Neue Thalia* (1792-1793), o dramaturgo teria buscado no pensamento kantiano as ferramentas para investigar os fundamentos da tragédia, e superar as dificuldades que vinha enfrentando em sua atividade poética desde a conclusão de *Don Karlos*. Em um segundo, marcado pela aproximação com Goethe, evidenciar-se-ia já um distanciamento do estrito domínio da estética pura, articulando-se aí ideias sobre o belo e a arte a considerações históricas e socioculturais.

Mas se essa divisão se justifica, de um ponto de vista geral, como uma primeira via de acesso ao pensamento desse autor, ela também pode dar ocasião para compreensões equivocadas a respeito de sua obra. Uma das mais recorrentes consiste em majorar a influência de Kant sobre essa primeira fase, interpretando-a, monoliticamente, a partir dos princípios expostos na terceira crítica. Antes de fundar o *Die Horen* (1795-1797), Schiller pouco teria feito, desse modo, além de ilustrar a doutrina de seu mestre com exemplos obtidos de sua experiência de palco.¹

¹ Calvin Thomas, um dos primeiros intérpretes de Schiller em língua inglesa, vê pouco valor nesses escritos “exceto, talvez, para aqueles especialmente interessados na história da discussão estética” (1901, p. 264). Friedrich Überweg (1884), por outro lado, comenta de modo bastante detalhado “Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos” e “Sobre a arte trágica” (pp. 168-181), mas conclui que os artigos acerca do sublime e do patético “possuem, em comparação com a maior parte dos outros artigos estéticos de Schiller, menos de peculiar, devendo algumas partes [...] serem consideradas quase somente como estudos kantianos que Schiller fizera frente ao público” (p. 220). Mais recentemente, Deric Regin sugere que esses trabalhos, “em si mesmos, dificilmente podem ser avaliados como contribuições importantes para a compreensão da arte trágica, mas esclarecem, com efeito, o desenvolvimento em direção à *Ästhetische Erziehung*” (1965, p. 112). Todas as traduções empregadas nesse artigo são de minha autoria, exceto aquelas extraídas do volume *Do sublime ao trágico*, que foram realizadas por mim e por Pedro Süsskind.

Essa suposição não resiste, evidentemente, a uma análise mais cuidadosa dos artigos desse período. Por um lado, ela negligencia as importantes contribuições schillerianas para a investigação sobre as relações entre a tragédia e o sublime, que não encontramos na obra de Kant senão de modo esparso e pouco sistemático. Por outro, ela deixa de notar que o pensamento do dramaturgo responde nesse momento a múltiplas influências – da terceira crítica, certamente, mas também do debate sobre a *Poética* e a recepção de Aristóteles que remonta à tentativa de constituição de um teatro nacional alemão por Gottsched nos anos de 1730 e que se desdobrou, ao longo do século XVIII, nos escritos de autores como Lessing, Winckelmann e Mendelssohn.²

Em lugar de uma mera aplicação inerte de conceitos filosóficos à realidade da prática teatral, o que se constata nos textos da *Neue Thalia* é o esforço constante para pôr em jogo essas diferentes influências com vistas a ganhar uma compreensão mais aprofundada acerca dos princípios da atividade dramática. O caráter móvel das reflexões schillerianas desse período torna-se evidente quando consideramos as discrepâncias no tratamento de certos temas no curto intervalo que separa os primeiros e os últimos artigos publicados no periódico. Nesse trabalho, pretendo ilustrar esse ponto a partir de uma discussão sobre a participação dos afetos na fruição da tragédia, conforme exposto em “Sobre a arte trágica”, de 1792, e “Sobre o patético”, de 1793.

“Sobre a arte trágica” é o segundo dos artigos sobre estética publicados por Schiller, mas para os propósitos desse trabalho é importante interpretá-lo à luz do primeiro, “Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos”, que figura no mesmo volume da *Neue Thalia*, porém no número anterior.³ Ambos constituem-se como o resultado de estudos que o dramaturgo, já professor de história em Jena, realizara tendo em vista a oferta de preleções sobre a tragédia no verão de 1790, e que seriam complementados a partir do ano seguinte com leituras da terceira crítica.⁴

² Cf. BEISER, 2005, p. 240.

³ Ambos os artigos foram publicados no primeiro volume da *Neue Thalia*: “Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos” [*Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*] no primeiro número (pp. 92-125), e “Sobre a arte trágica” [*Über die tragische Kunst*] no segundo (pp. 176-228).

⁴ A correspondência com Körner (SCHILLER; KÖRNER, 1874) documenta admiravelmente o entusiasmo de Schiller com o curso sobre a tragédia (cf. 01.11.1790, p. 384). Nele, o autor entrevia

“Sobre o fundamento...” toma por ponto de partida uma questão que se mostrará central para todo o conjunto de suas reflexões teóricas: as relações entre ética e estética. O objetivo último do artigo é mostrar que a arte não deve tomar explicitamente um direcionamento moral, uma vez que seu fim próprio, que é a produção do deleite, já é por si mesmo conducente para a moralidade.⁵ Para atingi-lo, Schiller propõe-se inicialmente a analisar quais as fontes do prazer que denomina “livre”, isso é, aquele que envolve as “faculdades espirituais” e em que a sensação resulta de uma representação – e não meramente de causas físicas, isto é, de uma afecção mecânica.⁶

A solução proposta pelo autor consiste em sugerir que todo prazer, mesmo o físico, tem por fundamento uma conformidade a fins [*Zweckmäßigkeit*] percebida pelo sujeito. Assim como o gozo corporal, por exemplo, resulta de um “movimento conforme a fins do sangue e dos espíritos vitais em órgãos individuais ou em toda a máquina do corpo”⁷, o deleite livre corresponde, igualmente, à apreensão de algo conforme a fins – nesse caso, na representação de um objeto. Com base nesse princípio, Schiller identifica seis tipos diferentes de fenômenos que podem ser utilizados pela arte para a produção de tais sensações, os quais, embora não mutuamente exclusivos, envolvem diferentes faculdades quando se fazem presentes ao ânimo: o bom, o perfeito, o verdadeiro, o belo, o comovente [*rührend*] e o sublime.⁸

um caminho de retorno para a dramaturgia, com a qual enfrentava dificuldades desde a conclusão do *Don Carlos*. “Antes que me tenha apoderado completamente da tragédia grega e transformado minhas obscuras noções das regras e da arte em conceitos claros não acederei a nenhum trabalho dramático”, afirma em carta de 26.11.1790 (p. 387). No início do ano seguinte, esses estudos passaram a incluir também a terceira crítica, a que Körner fizera referência quando o projeto dos cursos sobre a tragédia fora mencionado pela primeira vez. “Você não adivinha o que eu leio e estudo no momento?”, escreve Schiller ao amigo, “Nada pior do que Kant. Sua Crítica da faculdade de julgar, que eu mesmo obtive, me arrasta com seu conteúdo claro e espiritualmente rico, e me trouxe o maior anseio de trabalhar para entrar mais e mais em sua filosofia” (05.03.1791, p. 402).

⁵ “Para destinar-lhes um nível efetivamente alto [...] enxotam-se as artes de seu domínio peculiar para impor-lhes uma profissão que lhes é estranha e totalmente antinatural. Crê prestar-lhes grande serviço aquele que imputa a elas um fim moral, ao invés do frívolo fim de deleitar” (2008a, p. 235). Mas se o fim é moral, a arte “perde aquilo que a faz, e apenas ela, poderosa – sua liberdade; e aquilo por meio do que ela é tão universalmente eficiente – o atrativo do deleite” (p. 236). Mais ainda, “[...] o deleite mesmo que a arte proporciona se torna um meio para a eticidade” (p. 236).

⁶ Cf. SCHILLER, 2008a, p. 236.

⁷ SCHILLER, 2008a, p. 237.

⁸ Cf. SCHILLER, 2008a, p. 237.

Como indicado no título, interessa ao autor aqui explorar a categoria do comovente, aquela que está associada à experiência da tragédia. Mas comoção designa, em sentido próprio, “a sensação mista do sofrimento e do prazer com o sofrimento”.⁹ Nos termos do artigo, essa mistura afetiva ganha sua tradução fenomênica por meio da percepção de uma conformidade a fins que teria por base uma contrariedade a fins [*Zweckwidrigkeit*]. Para que a experiência resulte prazerosa torna-se necessário, portanto, que os fins atingidos superem aqueles que são lesados.¹⁰

Ora, mas a conformidade a fins moral é “para nós a mais próxima, a mais importante e simultaneamente a mais reconhecível, pois não é determinada por nada de fora, mas antes por um princípio interno de nossa razão”.¹¹ Logo, é aquela que deve ser visada quando almejamos um maior deleite estético na comoção. O poeta obtém tal efeito ao apresentar um conflito em que nossa faculdade racional, determinada pela lei ética, mantém o domínio sobre as demais forças naturais. O desprazer que é expressão de uma contrariedade a fins natural seria, então, sempre inferior ao prazer gerado pela satisfação de fins morais.

No restante do texto, são analisados vários objetos trágicos que ilustram os diferentes modos por meio dos quais é possível apresentar uma combinação de conformidade e contrariedade a fins cuja apreensão corresponde à mistura de prazer e desprazer característica da comoção. Pouco se diz acerca dos efeitos subjetivos de tais fenômenos sobre o sentimento do espectador, e esse é um dos sentidos em que “Sobre a arte trágica” pode ser tomado como seu complemento natural. As observações de Schiller sobre o afeto nesse segundo artigo podem ser melhor compreendidas, todavia, se atentarmos para o modo como ele se conecta com o primeiro.

O filósofo retoma aqui a dinâmica da comoção introduzindo, entretanto, uma qualificação ulterior: a apresentação de um objeto mostra-se conforme a fins para nós, de modo geral, porque satisfaz nosso “impulso de atividade” [*Thätigkeitstrieb*]. Essa nova formulação suplementa a ante-

⁹ SCHILLER, 2008a, p. 239.

¹⁰ “Determinar se, numa comoção, salientar-se-á o prazer ou o desprazer depende disso: se a representação da contrariedade a fins ou da conformidade a fins mantém o domínio. Isso, por sua vez, só pode depender seja da quantidade dos fins que são atingidos ou lesados, seja de sua relação com o fim último de todos os fins”. SCHILLER, 2008a, p. 240.

¹¹ SCHILLER, 2008a, p. 241.

rior na medida em que permite explicar algo que fora apenas pressuposto em “Sobre o fundamento...”, a saber, por que o prazer derivado da conformidade a fins moral supera necessariamente o prazer (ou o desprazer) que possui uma origem natural ou sensível. Ora, dentre as faculdades do ânimo, aquela que comporta um maior grau de atividade é precisamente a razão. É a atuação autônoma do sujeito moral que merece primordialmente esse nome, pois “só no estado de sua perfeita liberdade, só na consciência de sua natureza racional é que o ânimo exprime a sua mais alta atividade [...]”.¹²

A conformidade a fins moral dá mais prazer, portanto, porque a faculdade envolvida nesse caso é aquela que provê o maior nível de atividade do espírito. É isso o que permite que a matemática da comoção, que envolve deleite e dor, resulte de modo geral positiva, excetuando-se as situações em que a falta de competência do poeta produz desequilíbrios extremos – de que Schiller, na verdade, não se furta a tratar na sequência do artigo. O bom tragediógrafo buscará, por outro lado, satisfazer plenamente a razão, pois “o estado do ânimo que primordialmente leva essa faculdade à sua proclamação, que desperta essa atividade mais alta, é o mais conforme a fins para um ser racional e o mais satisfatório para o impulso de atividade”.¹³

Ora, uma das notáveis decorrências dessa doutrina acerca da comoção é que não se estabelece qualquer diferença qualitativa entre as conformidades a fins das diferentes faculdades. Schiller exclui, evidentemente, do domínio da estética o gozo que toma sua origem de causas mecânicas, isso é, os movimentos agradáveis do corpo provocados, por exemplo, pelo sangue ou pelos fluidos vitais. Mas o prazer que corresponde aos movimentos do ânimo vivenciados por intermédio de uma representação é o mesmo, quer resulte da satisfação da sensibilidade, quer da razão. Essa última torna-se mais importante para o poeta trágico apenas na medida em que é capaz de mover mais – e não melhor – o espírito.

Essa concepção está na raiz do modo não qualificado como Schiller se expressa a respeito dos afetos em “Sobre a arte trágica”. A capacidade para vivenciar qualquer atividade anímica como uma fonte de prazer encontra-se inscrita na própria natureza humana, como dá testemunho

¹² SCHILLER, 2008b, p. 256.

¹³ SCHILLER, 2008b, p. 257.

cotidiano o deleite que nos causam as paixões e emoções fortes, inclusive aquelas que se conectam a um sentimento de dor. Isso fica evidente já desde as primeiras sentenças do artigo:

O estado do afeto por si mesmo, independente de toda relação de seu objeto com nosso melhoramento ou pejoração, possui algo deleitoso para nós; esforçamo-nos para nos colocar nele, ainda que isso deva custar alguns sacrifícios! Nossos deleites mais habituais têm por fundamento esse impulso. Pouco se leva em consideração se o afeto está direcionado ao apetite [*Begierde*] ou à aversão, se é, segundo sua natureza, agradável ou penoso.¹⁴

Disso se segue que as condições que podem obstar a fruição estética dizem respeito sempre à intensidade. Schiller faz eco à tradição moderna ao chamar atenção para o fato de que uma proximidade excessiva de afetos dolorosos não deixa ao ânimo liberdade suficiente para o prazer. Isso impede que vivenciemos o deleite que eles proporcionam quando somos nós mesmos o alvo de infortúnios, exceto no caso de seres humanos excepcionalmente bem formados. “Naquele que é efetivamente dominado por uma paixão dolorosa”, sugere o autor, “o sentimento da dor é preponderante, por mais que a narrativa de seu estado de ânimo possa encantar o ouvinte ou o espectador”.¹⁵

Pode ocorrer ainda, evidentemente, a situação inversa, em que o poeta não logra despertar com suficiente força os sentimentos do espectador. Não há, todavia, em qualquer dos casos restrições com relação à qualidade afetiva das sensações que serão produzidas em nós. Todo afeto é um movimento do ânimo, e nesse sentido conforme a fins para o nosso impulso de atividade; sua origem, moral ou sensível, só é levada em consideração quando isso se traduz em uma diferença quantitativa.

Esse debate acerca do valor estético dos afetos ressurgiu, já no ano seguinte, no longo “Do sublime (para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas)”, cuja parte final terminaria preservada nos *Kleinere prosaische Schriften* com um novo título, “Sobre o patético”. No trecho inicial – abandonado quando organizou, no final da década, esse volume de

¹⁴ SCHILLER, 2008b, p. 251.

¹⁵ SCHILLER, 2008b, p. 253.

seus escritos teóricos¹⁶ – Schiller caracteriza o sublime como um “objeto frente a cuja representação nossa natureza sensível sente suas limitações, enquanto nossa natureza racional sente sua superioridade, sua liberdade de limitações [...]”¹⁷, resgatando em seguida a distinção kantiana entre os casos matemático e dinâmico proposta no §24 da terceira crítica.¹⁸ O texto concentra-se no segundo, para o qual é proposta na verdade uma divisão ulterior: o tipo “contemplativo” seria aquele em que é apenas apresentado um poder com força suficiente para nos destruir no plano sensível; no “patético”, ao contrário, seria representada também a ação de tal poder sobre o homem, bem como os efeitos daí decorrentes, isso é, a dor.¹⁹

É, como indica o título, do “sublime patético” que trata o artigo que Schiller decidiu conservar. De início, o filósofo parece fazer eco à sua posição anterior insistindo sobre a importância da representação do sofrimento para a tragédia. A grande deficiência do teatro clássico francês reside, precisamente, no fato de que sacrifica às regras do decoro a exposição da dor de suas personagens. Os heróis de Corneille ou Voltaire, por exemplo, “nunca se esquecem de seu nível mesmo no sofrimento mais veemente, e despem-se muito antes de sua humanidade do que de sua dignidade. São iguais aos reis e imperadores, nos velhos livros ilustrados, que se deitam ao leito com a coroa”.²⁰ Comprova-se, nesse sentido, a superioridade dos gregos, que nunca se envergonhavam de exibir sua humanidade. Mesmo os deuses, argumenta o autor, dão voz a seus tormentos em certas passagens de Homero.²¹

Mas logo se introduz uma qualificação adicional que inexistia em “Sobre a arte trágica”. Nem todo afeto tem lugar na arte porque “o afeto,

¹⁶ “Do sublime (para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas)” [*Vom Erhabenen: (Zur weitern Ausführung einiger Kantischen Ideen)*] foi publicado na *Neue Thalia* em duas partes: 75 páginas no terceiro volume e, em seguida, mais 22 páginas no quarto. As 47 páginas iniciais não foram incluídas por Schiller nos *Kleinere prosaische Schriften* e encontram-se publicadas em tradução para o português realizada por mim e Pedro Süssekind no livro *Do sublime ao trágico*. As 50 restantes (28 do terceiro e 22 do quarto volumes) foram mantidas com o título “Sobre o patético”. Para mais detalhes sobre as circunstâncias que levaram à redação desses trabalhos, ver meu artigo que integra aquele volume (VIEIRA, 2011).

¹⁷ SCHILLER, 2011, p. 21.

¹⁸ Cf. SCHILLER, 2011, p. 23.

¹⁹ Cf. SCHILLER, 2011, pp. 40-41.

²⁰ SCHILLER, 2008c, p. 424.

²¹ SCHILLER, 2008c, pp. 425-426.

enquanto afeto, é algo indiferente, e sua apresentação seria, considerada em si mesma, sem qualquer valor estético”.²² Schiller menciona dois casos em que os sentimentos despertados no sujeito são indignos da tragédia: os afetos “lânguidos” [*schmelzend*], que meramente “adormentam” [*erschlaffen*] o ânimo, e dos quais dão testemunho “romances”, “cenas familiares”, bem como a “música dos modernos”²³; e, por outro lado, todos os seus graus mais elevados, que “atormentam [*quälen*] o sentido sem simultaneamente compensar por isso o espírito”.²⁴

À primeira vista, essa formulação parece sugerir que o que está em jogo aqui é, mais uma vez, uma modulação de intensidade, como se o dramaturgo devesse descartar os extremos afetivos e buscar o máximo sentimento que é possível sem que a proximidade excessiva da dor cause prejuízo à liberdade do espírito. Uma leitura mais atenta dessa passagem revela, entretanto, que o critério é na verdade qualitativo. Os afetos lânguidos devem ser evitados porque “pertencem ao domínio do agradável” e “deleitam meramente o sentido por meio da dissolução ou do adormentamento [...]”²⁵; o prazer que eles despertam é análogo ao alívio proporcionado pelo esvaziamento dos sacos lacrimais. Do mesmo modo, a mera violência exercida contra a sensibilidade não possui valor estético se não torna simultaneamente presente uma faculdade superior em nós. “Aquele que se torna presa da dor”, sugere Schiller, “é meramente um animal atormentado, e não mais um ser humano que sofre”.²⁶

Essa posição se torna mais explícita no parágrafo seguinte, que classifica, de modo geral, as atividades do espírito conforme o grau de participação das faculdades superiores. Segundo Schiller, “nada é nobre a não ser aquilo que brota da razão; tudo o que a sensibilidade produz por si mesma é baixo”.²⁷ Nesse sentido, o bom tragediógrafo deve evitar a produção dos afetos “baixos”, ou seja, daqueles que se fundam exclusivamente na sensibilidade, quer ela seja adulada ou atacada, e com qualquer que seja a intensidade; e fomentar a representação dos afetos “nobres”, que dão a conhecer a faculdade suprassensível em nós. Conclui-se, daí,

²² SCHILLER, 2008c, p. 426.

²³ SCHILLER, 2008c, p. 427.

²⁴ SCHILLER, 2008c, p. 428.

²⁵ SCHILLER, 2008c, p. 427.

²⁶ SCHILLER, 2008c, p. 428.

²⁷ SCHILLER, 2008c, p. 428.

que o “bom gosto não permite qualquer apresentação do afeto, por mais forte, que expresse meramente sofrimento físico e resistência física, sem tornar visível simultaneamente a humanidade mais alta, a presença de uma faculdade suprassensível”.²⁸

Como se vê, há um notável deslocamento na forma como é abordado o papel que os afetos desempenham para a experiência trágica quando confrontamos essa doutrina com aquela exposta nos artigos de 1792. A noção de “atividade”, unidade anímica fundamental que servia como padrão de medida para a intensidade da sensação e, por conseguinte, do deleite estético, cede lugar a uma concepção bipartite que reconhece no sujeito duas faculdades radicalmente diferentes – dando ensejo, por sua vez, a uma distinção qualitativa do prazer que leva em conta a origem do sentimento. As paixões, positivas ou negativas, que se fundam na mera sensibilidade não devem ser evitadas porque movem o espírito menos do que deveriam, mas porque lhes falta nobreza, que é precisamente a capacidade de revelar o suprassensível em nós. Nos termos do artigo anterior, não se trata mais de verificar se a quantidade dos fins satisfeitos supera aquela dos fins lesados, mas antes de uma compreensão de conformidade a fins que interdita a própria operação matemática. Misturar o que é sensível e o que é racional torna-se tão impensável quanto, como sugere o dito popular, somar ou subtrair bananas de laranjas.

Na sequência do texto, Schiller procura elucidar como a exibição do sofrimento na arte, que está circunscrita ao domínio fenomênico, pode dar a conhecer algo suprassensível. Não me ocuparei desse problema aqui. À guisa de conclusão, utilizarei antes o espaço que resta nesse trabalho para indicar, de modo apenas provisório, aquilo que poderia ter levado o pensador a qualificar melhor a sua posição acerca dos afetos exposta nos artigos de 1792. Nesse sentido, é importante ter em mente que, como indicam diversos comentadores, a influência dos estudos sobre Kant e a terceira crítica se revela com muito menos clareza nesses escritos do que em “Do sublime”, onde se observa não apenas o emprego recorrente e consistente de terminologia técnica tomada de empréstimo ao sistema transcendental, mas também um estilo de redação mais analítico e menos poético.

A relevância desse ponto consiste no fato de que Kant se expressa, em geral, de modo bastante reticente quando se refere à contribuição dos

²⁸ SCHILLER, 2008c, p. 429.

afetos para a fruição estética. Um dos trechos mais importantes da terceira crítica onde o tema é abordado é o terceiro momento da “Analítica do belo”, cujo objetivo é caracterizar o juízo de gosto como aquele que se funda na percepção de uma conformidade a fins sem fim. Ali, o filósofo afirma inicialmente que só “a mera forma da conformidade a fins na representação por meio da qual um objeto nos é *dado* [...] pode perfazer o comprazimento que ajuizamos sem conceito como universalmente comunicável [...]”²⁹; mas é levado a reconhecer, em seguida, que os casos concretos de ajuizamento não correspondem integralmente a esse ideal de pureza, uma vez que podem se imiscuir elementos materiais dos objetos.

Como se depreende da leitura dessas passagens – bem como dos parágrafos finais da analítica, que a elas se conectam – a doutrina kantiana admite a suposição de que os juízos sobre o belo talvez estejam, na verdade, inevitavelmente conectados a tais elementos, ao menos quando eles são de ordem racional. Se o §15 sustenta que “o juízo de gosto é totalmente independente do conceito de perfeição”³⁰, o §48 sugere que isso não se aplica à arte, pois nesse caso o objeto tem necessariamente por fundamento um conceito daquilo que ele deve ser; assim, “no ajuizamento de uma beleza artística também tem de ser levada em conta a perfeição da coisa, o que não é absolutamente o caso no ajuizamento de uma beleza natural (como tal)”³¹. Mas mesmo juízos estéticos acerca de objetos naturais podem estar ligados a conceitos – como, por exemplo, quando avaliamos entes animados, tais como homens ou cavalos, como indivíduos que pertencem a uma espécie, caso que Kant descreve como “beleza aderente” ou dependente [*anhängend*].³² Como reitera o filósofo no §48, “a conformidade a fins objetiva é habitualmente levada também em consideração para julgar sobre a sua beleza; então, porém, o juízo não é mais puramente estético, isso é, mero juízo de gosto”³³.

Senão todos, ao menos boa parte dos juízos estéticos que preferimos cotidianamente não são, assim, “meros juízos de gosto”, pois envolvem também, direta ou indiretamente, a noção de perfeição. Mas Kant não parece disposto a admitir essa concessão para o caso dos elementos

²⁹ KANT, AA 05:221.23-37.

³⁰ KANT, AA 05:226.22-23.

³¹ KANT, AA 05:311.26-29.

³² KANT, AA 05:230.04-13.

³³ KANT, AA 05:311.31-34.

materiais de ordem sensível, isso é, afetiva. Ao contrário, eles são frequentemente caracterizados na terceira crítica como fontes potenciais de corrupção do ajuizamento, por fazerem-no depender de condições privadas do sujeito. Juízos ligados a deleite ou dor, indica o §13, “não podem erguer qualquer pretensão a um comprazimento universalmente válido, ou podem-no tão menos quanto sensações desse tipo se encontrem entre os fundamentos de determinação do gosto”.³⁴

No terceiro momento, Kant aborda em maior detalhe os atrativos que, embora não se constituam como fundamento legítimo de comprazimento estético, podem ao menos colaborar para a formação do bom gosto ao cativar o interesse do ânimo pela fruição de objetos belos.³⁵ Sobre a comoção, o afeto próprio da tragédia, suas palavras são breves e pe-remptórias: “uma sensação em que a aprazibilidade [*Annehmlichkeit*] só se efetua por meio da momentânea inibição e subsequente efusão mais forte da força vital não pertence de modo algum à beleza”.³⁶ Essa posição é desdobrada com mais clareza no §52, que trata especificamente dessa forma de arte:

Em toda bela arte o essencial consiste na forma, que é conforme a fins para a contemplação e o ajuizamento [...]; e não na matéria da sensação (no atrativo ou na comoção) em que se visa apenas ao gozo – o qual nada deixa à ideia, tornando o espírito embotado, o objeto pouco a pouco enjoante e o ânimo instável [*launisch*] e insatisfeito consigo mesmo [...].³⁷

Como se vê, a comoção da tragédia corresponde, no âmbito do pensamento kantiano, àquilo que Schiller caracterizara como mero esvaziamento dos sacos lacrimais. Trata-se de uma espécie de prazer que decorre de um movimento de tensão e relaxamento do ânimo, por conseguinte de condições privadas que não podem ser imputadas a qualquer um. Essa ideia, que também é explorada na “Observação geral” que se segue à “Análise do sublime”³⁸, encontra-se confirmada em diversas passagens da *Antropologia*. Ali, o filósofo caracteriza o encanto do teatro como um “jogo

³⁴ KANT, AA 05:223.09-11.

³⁵ KANT, AA 05:225.03-15.

³⁶ KANT, AA 05:226.13-15.

³⁷ KANT, AA 05:325.35-326.09.

³⁸ Cf., por exemplo, KANT, AA 05:273.27-274.05.

de afetos adversos entre si” que é, “ao final da peça, promoção da vida para o espectador”.³⁹ É por isso, sugere, que os jovens tendem a preferir tragédias em lugar de comédias; quando a peça termina, resta apenas, “após um forte movimento [*Motion*] interno, um agradável cansaço que os dispõe novamente para o alegramento”.⁴⁰

Ora, há fortes evidências textuais de que Schiller estudara a “Observação geral”: Kant diferencia ali, por exemplo, afetos “vigorosos” e “lânguidos”, indicando que os últimos “não possuem em si nada de nobre, mas podem ser contados como o belo do tipo dos sentidos”.⁴¹ Creio, desse modo, que o envolvimento com a terceira crítica foi um dos principais fatores que levaram o dramaturgo a revisar sua posição acerca da comoção exposta nos artigos de 1792. As leituras dessa obra teriam despertado em sua consciência os riscos que os excessos patológicos comportam para as pretensões de universalidade que somos capazes de erguer com nossos juízos estéticos.

Por outro lado, o pensamento schilleriano busca também, como deixa clara a leitura de “Sobre o patético”, superar os limites que se interpõem à reflexão sobre os fundamentos da atividade dramática na obra de seu mestre. Servindo-se de distinções estabelecidas na “Observação geral”, o pensador requalifica a comoção como uma espécie nobre de afeto, cujo valor reside em sua capacidade de revelar o suprassensível em nós. Nesse sentido, esse movimento revela-se como um aspecto daquilo que pode ser caracterizado como o grande esforço intelectual dos artigos da *Neue Thalia*: resgatar a dignidade estética da tragédia tornando a sua experiência compatível com os princípios da *Crítica da faculdade de julgar*, em geral, e da “Analítica do sublime”, em particular.

REFERÊNCIAS

BEISER, Frederick. *Schiller as Philosopher: A Re-Examination*. Oxford: Oxford University, 2005.

³⁹ KANT, AA 07: 232.15-17.

⁴⁰ KANT, AA 07: 236.20-22.

⁴¹ KANT, AA 07: 272.29-273-01. Schiller refere-se, explicitamente, a uma passagem da “Observação geral” em “Sobre o patético”. Cf. SCHILLER, 2008c, p. 427 e KANT AA 05: 274.06-09.

KANT, Immanuel. *Gesammelte Schriften (Akademische Ausgabe)*. Hrsg. von der Königlich-Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, 1902-.

REGIN, Deric. *Freedom and Dignity: The Historical and Philosophical Thought of Schiller*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1965.

SCHILLER, Friedrich. “Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen”. *Theoretische Schriften*. Edição organizada por Rolf-Peter Janz. Frankfurt am Main: DKV, 2008, pp. 234-250.

_____. “Über die tragische Kunst”. *Theoretische Schriften*. Edição organizada por Rolf-Peter Janz. Frankfurt am Main: DKV, 2008, pp. 251-275.

_____. “Über das Pathetische”. *Theoretische Schriften*. Edição organizada por Rolf-Peter Janz. Frankfurt am Main: DKV, 2008, pp. 423-451.

_____. *Do sublime ao trágico*. Organização de Pedro Sússekind. Tradução de Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

SCHILLER, Friedrich.; KÖRNER, Christian G. *Schillers Briefwechsel mit Körner*. Edição organizada por Karl Goedeke. Berlin: Veit, 1874.

THOMAS, Calvin. *The Life and Works of Friedrich Schiller*. New York: Henry Holt & Co., 1901.

ÜBERWEG, F. *Schiller als Historiker und Philosoph*. Leipzig: Carl Reißner, 1884.

VIEIRA, Vladimir. “Os dois sublimes de Schiller”. In: SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Organização de Pedro Sússekind. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, pp. 7-17.

A Natureza do Drama em Shakespeare, Diderot e Brecht

Gabriel da Costa
(USP)

A cisão de Shakespeare em relação à *Poética* de Aristóteles, bem como à sua tradição, abriu as portas para o desenvolvimento de uma estética teatral. A partir desse momento, espelhar-se-á, não somente a “bela natureza” – como queria Voltaire no século XVIII –, mas a natureza em sua integridade, incluindo seus traços grotescos. Desse modo, os gêneros dramáticos ampliaram seus recursos de linguagem, não se limitando mais à classe social elevada como protagonista da condição humana. O teatro passa a ser veículo da condição moral de todas as classes. Nas variadas formas de sua dramaturgia e de seu estilo, Shakespeare descobriu uma maneira assertiva de apresentar ao público a potência do teatro sobre a vida cotidiana. Se por um lado o espectador vislumbra e participa das ações do palco, a partir do desenvolvimento das cenas e da breve convivência com as personagens representadas pelos atores, por outro, a experiência adquirida por ele ao ser posto à frente de uma ficção que representa outra ficção, a saber, o “teatro dentro teatro”, fá-lo-á perceber o sentido da *verdade* que reside na encenação.

Para esse espectador do teatro elisabetano, a credibilidade e o envolvimento em relação ao espetáculo não se concentra no âmbito de uma linguagem comprometida com a realidade, a qual evidencia “a vida como ela é”, ou seja, a sua natureza pura; ao contrário, ela se dá no reconhecimento do artificialismo teatral, em outras palavras, na consciência de que o teatro é fantasia. Shakespeare, em três de suas peças, *Hamlet*, *Sonho de uma Noite de Verão* e *A Megera Domada*, faz uso do teatro como metalinguagem. No que diz respeito à proposta de “teatro dentro do teatro”, as duas primeiras se destacam em relação à terceira.

Shakespeare convida seu público ao desprendimento da realidade individual, fornecendo a ele uma linguagem poética que exprime a universalidade humana. Embora as personagens shakespearianas não sejam

alegorias do teatro medieval, elas compactuam de sentimentos, dilemas e ações que representam traços coletivos de uma civilização. Sob a pena de Shakespeare, tais características expandiram as possibilidades de representação, permitindo que o mais simples espectador pudesse se reconhecer no palco. Esse novo teatro produziu igualmente uma arquitetura adequada às suas necessidades. Contrariamente aos recursos e aos mecanismos ilusionistas propiciados pelo teatro italiano, o Globe Theatre possuía uma estrutura aberta, com o palco avançado em relação ao público, convidando-o à familiarização do processo artesanal de cada cena, da manipulação de cada objeto, da improvisação e da imaginação em conjunto com os atores. O propósito do teatro popular reside no estabelecimento de uma relação de intimidade entre os atores e o público. Tal estilo é denominado de *presentacional*, a saber, o mais antigo da história do palco.

O teatro clássico francês do século XVII, bem como sua teoria dramática herdada das poéticas de Aristóteles, Horácio e Boileau, expressava-se nas peças de Corneille, Racine e Molière. A dramaturgia era calcada nos versos alexandrinos e, sob roupagem seiscentista, revivia as fábulas heroicas da antiguidade. A retomada desses postulados no século XVIII, sobretudo por Voltaire, inquietara profundamente Diderot, tornando-o seu opositor. Na mesma esteira de seus contemporâneos, filósofos do iluminismo, os quais empreenderam mudanças em diversas áreas do conhecimento humano, com o ideal de ceifar do universo todo e qualquer resquício das trevas da ignorância, Diderot pautou-se por este princípio ao assumir a tarefa de esclarecer os homens de teatro de seu tempo, fornecendo-lhes formas diferenciadas de fazer e experimentar a linguagem teatral. A fórmula cênica mais conveniente a Voltaire era aquela que partia dos receituários contidos nas poéticas clássicas, isto é, o comedimento cênico, a subserviência às três unidades aristotélicas, a mimetização da “bela natureza”, a linguagem elevada das personagens reais e nobres, protagonizada pela relação intrínseca entre o *genos* e a *ananke* (em outras palavras, entre o homem de sangue real e a determinação divina). Podemos dizer que tal concepção está a serviço da teoria dos gêneros e, por obedecê-la rigidamente, não consente a representação de outra parte da natureza, a das questões morais das classes sociais baixas, as quais sempre desempenharam o papel de antagonistas (só poderiam ser expostas no gênero cômico) em relação às superiores

(sempre refletidas no gênero trágico), que se emolduraram durante séculos na dramaturgia universal.

Ávido por concretizar a reforma nos palcos franceses, Diderot assume o papel de transgressor desses postulados ao escrever tratados acerca da arte teatral, dentre os quais destacam-se o *Discurso sobre a poesia dramática* e *Conversas sobre o Filho Natural*. Em seu opúsculo *Paradoxo sobre o Comediante*, Diderot apresenta uma nova teoria acerca do ator e de seu ofício. Nesse percurso, assumira posições estritamente divergentes das encontradas no modelo seguido por Voltaire, cujo expoente e modelo máximo era Racine. Ao confrontar a tradição das poéticas com sua estética, Diderot devolve ao teatro aquilo que há muito fora extinto da cena francesa –, as antigas formas da representação –, presentes no movimento, na pantomima, na gesticulação, na improvisação, isto é, na linguagem pré-verbal. Esses recursos dramáticos eram difundidos, sobretudo, nas antigas atelanas e na *Commedia dell'Arte*.

Nessa proposta teatral, o ator não permanece estático em cena, não se restringe à arte declamatória e tampouco fica dividido em apenas dois gêneros, a saber, o trágico e o cômico. O palco não permanece fechado em si mesmo, afastado da realidade cotidiana e distante da plateia. Trata-se da formação de um novo gênero teatral intermediário - o drama burguês. A linguagem fala diretamente ao público, torna-o atraído pela imagem que se processa no palco, que se assemelha a um quadro vivo, cujo objetivo é convencer o espectador de que está diante de acontecimentos reais. Para promover esse efeito, Diderot utiliza a quarta parede, a qual institui a forma ilusionista. O drama burguês possui a dupla tarefa de instruir e refletir a moralidade. Para Diderot, são esses os princípios básicos e irrevogáveis da arte dramática. Assim, ao introduzir as bases de seu conceito de moralidade na configuração do teatro moderno francês, Diderot pôde exercer sua crítica quanto às normas de Voltaire. Se o teatro tem a função de refletir e esclarecer o comportamento humano em toda sua expressão, ele retrata a sua moralidade sem privilégio de classe. A condição social das personagens não as torna melhores ou piores. Nesse âmbito, qualquer tentativa de adjetivação será inadequada. A natureza é representada em sua totalidade. A partir desse pressuposto, tanto nas tragédias clássicas quanto nas domésticas, os sentimentos de alegria e tristeza possuem valor similar na esfera moral.

Para entendermos com maior profusão a recusa de Diderot quanto à continuidade do teatro clássico francês no século das luzes, recorreremos ao prefácio da tragédia raciniana *Bérénice*:

Não se trata de uma necessidade que haja sangue e mortos numa tragédia: basta que sua ação seja grandiosa, que os atores sejam heroicos, que as paixões sejam aí excitadas, e que tudo aí se ressinta dessa tristeza majestosa que constitui todo o prazer da tragédia.¹

Essa linguagem grandiloquente a que Racine se refere não faria mais sentido no teatro do drama burguês, ela se destoaria em larga escala da realidade cotidiana e criaria uma barreira imponente entre o palco e a plateia. Uma vez que o propósito do teatro, como mencionamos, é instruir e educar,² não se limitando ao mero entretenimento, caberia à linguagem dramática o compromisso de acompanhar o ritmo de sua sociedade, refletindo seu comportamento, seus traços mais característicos, evidenciando, portanto, sua personalidade. Logo, se a interpretação dos atores adotasse um tom “heróico” e pomposo, dificilmente excitaria as paixões da audiência. Se o poeta dramático se incumbisse de proceder desse modo, deixaria de servir a natureza.

Para Diderot, o teatro demandava um novo dramaturgo e um novo ator. Só dessa forma ele poderia se renovar. Não por acaso, Diderot viu em Shakespeare o que não encontrara em Racine – o representante ideal do teatro moderno. Se por um lado Shakespeare agrada a Diderot, por outro, seu estilo dramático desagrada a Voltaire e os neoclássicos estritos. Sobre Shakespeare e sua audácia, diz Voltaire:

Todas as nações começam a considerar bárbaros aqueles períodos em que as regras são ignoradas pelos maiores gênios, tais como Don Lope de Vega e Shakespeare; elas reconhecem o compromisso conosco pelo fato de as retirarmos da barbárie. Será necessário, então, que um francês se sirva hoje de todo seu espírito para nos conduzir de volta ao princípio?³

¹ RACINE, Jean. Prefácio de *Bérénice*.

² Quanto a isso, Voltaire concordava, mas assumia uma consideração distinta da adotada por Diderot. As diferenças, já explicitadas, dizem respeito ao que se pode representar da natureza. Voltaire está preso ao belo natural, ao passo que Diderot postula a natureza em toda sua expressão.

³ VOLTAIRE, “Préface d’Oedipe /Des Trois Unités”.

Eis a denúncia da ruptura de Shakespeare e Lope de Vega em relação à tradição das poéticas. Aqueles que renunciavam ao modelo de Aristóteles eram vistos como verdadeiros hereges; principalmente aos olhos dos seguidores do teatro clássico francês. Ao atribuir o termo “bárbaro” a Shakespeare, Voltaire evidencia a sua total antipatia aos criadores da estética do palco elisabetano, os quais não poupavam esforços ao experimentar novas linguagens, misturando os gêneros dramáticos em detrimento das necessidades de cada peça, sem dispensar as formas de atuação em que a violência e o derramamento de sangue se destacassem em cena. Esses motores que condicionaram a invenção do teatro inglês dos séculos XVI e XVII possibilitaram a abertura de um terreno onde novos dramaturgos puderam cultivar sua arte junto a atores dispostos a encontrar a verdade da vida no verso e na prosa. Por vezes, o processo de escrita de uma peça nascia dos exercícios de improvisação dos atores, intercalando as ideias do dramaturgo às peripécias do palco.

Sobre esse aspecto, diz Alfred Mézieres: “o drama grego se forma regularmente, em suas condições determinadas, sob a inspiração do sentimento religioso, e se desenvolve em limites precisos. O drama inglês, ao contrário, nasce da fantasia, cresce livremente fora de toda a disciplina, sem a base de qualquer teoria poética, existe apenas em virtude dos gênios originais que o criaram. Ele é produto do crescimento espontâneo da imaginação, não deve nada aos princípios, e se as tradições populares os sustenta, elas jamais encadeiam sua liberdade”.⁴ Para Georges Jamati, “em nenhuma parte os choques são tão violentos e repetitivos em demasia como entre os espanhóis e os ingleses dos séculos XVI e XVII”.⁵

As observações sobre o teatro inglês, sobretudo da interpretação do ator David Garrick⁶, foram cruciais para Diderot escrever o *Paradoxo sobre o comediante*. Nesse escrito, Diderot entrega-se ao estudo do mecanismo da arte de representar, atento às constituições primeiras do ator nas fronteiras controversas de sua carreira, as quais o designam à constante missão de compor personagens. Diderot traz à tona temas que dividiam a reflexão sobre a interpretação dramática, ilustrando concomitantemente o papel da sensibilidade e da razão nesta trajetória.

⁴ MÉZIERES, A., *Contemporains et Successeurs de Shakespeare*, p. 371, 1897.

⁵ JAMATI, G., *Théâtre et Vie Intérieure*, p. 71.

⁶ David Garrick (1717-1779) célebre ator inglês, é tido como o modelo ideal de interpretação para Diderot.

Antes de adentrarmos propriamente à questão da sensibilidade e a razão no ator diderotiano, analisemos o seguinte diálogo, extraído de Íon, de Platão:

Sócrates: [...] quando você diz bem os versos épicos e extasia em de-masia os espectadores – quando você canta Odisseu saltando sobre a soleira, ficando manifesto aos pretendentes e vertendo flechas diante dos pés, ou Aquiles se lançando contra Heitor, ou ainda algo comovente sobre Andrômaca, sobre Hécuba ou sobre Príamo* –, nesse momento você está em si? Ou você fica fora de si, e a sua alma – inspirada – acha que está junto aos fatos que você narra, quer se passem em Ítaca, quer em Tróia, ou como quer ainda que os versos se apresentem?

Íon: [...] eu, quando digo algo comovente, meus olhos se enchem de lágrimas, e quando digo algo assustador ou terrível, meus cabelos ficam em pé de medo, e o coração dispara!

Sócrates: Devemos dizer então, Íon, que nesse momento esse homem está em si, esse que, adornado com veste colorida e coroas de ouro, chora em sacrifícios e festivais – sem ter arruinado nenhuma delas... – e que se assusta parado diante de vinte mil homens amigos – sem que ninguém tenha tirado a roupa ou agido errado contra ele... ?

Íon: Não, por Zeus, com certeza não, Sócrates, para dizer a verdade.

Sócrates: E você sabe que vocês também provocam essas mesmas coisas nos espectadores?

Íon: Sei muitíssimo bem! Toda vez, do alto do estrado, eu os vejo embaixo chorando, com um olhar terrível, se espantando com as coisas ditas. E é preciso que eu preste atenção neles – e como! –, porque se os deixar chorando, eu mesmo vou rir ao receber o pagamento; mas, se os deixar rindo, perdendo o pagamento eu mesmo vou chorar...⁷

Na reflexão de Sócrates, observamos que Íon, o rapsodo, em sua função de declamar os poemas de Homero, sente as emoções pertinentes de cada passagem, seus “olhos se enchem de lágrima” quando diz “algo comovente” e seus “cabelos ficam em pé” quando relata “algo assustador e terrível”. Em contrapartida, ele não perde a consciência de suas ações sobre o estrado, pois declara em seguida que sempre está atento às reações da plateia e julga este comportamento indispensável para o funcio-

⁷ PLATÃO, Íon, pp. 36-37.

namento de sua arte. Ele se deixa guiar pelos versos, fabrica imagens na frente dos espectadores ao narrar os acontecimentos épicos, mas não se distancia plenamente de si mesmo. Estamos, pois, defronte de um paradoxo, o qual define a convenção da interpretação. Portanto, não se trata de uma entrega total à sensibilidade, esta é construída artisticamente em cena e a razão deve conduzi-la.

Sócrates continua o debate utilizando o exemplo dos três anéis de ferro na cadeia divina, onde o público é o último anel, o rapsodo e ator, o central, e o primeiro, o próprio poeta. Desse modo, temos a construção da convenção poética, cuja hierarquia parte do poeta, passa pelo rapsodo e finaliza no público. O poeta, por sua vez, é inspirado pela Musa, o rapsodo pelo poeta e o público pelo rapsodo. Diferentemente dos aedos, os quais declamavam seus próprios poemas, os rapsodos dedicavam-se a declamar outros poetas. Eles emprestavam suas vozes a fim de transmitir o universo do poeta ao público. Os rapsodos sopram vida sobre as narrativas épicas, as humanizam por meio de suas inflexões, as alimentam com a pulsação de seu sangue, as aquecem com suas emoções e as sustentam com o domínio de sua razão.

O paradoxo dessa convenção na interpretação será bastante útil ao nosso estudo acerca do Paradoxo sobre o comediante. Pois os mesmos dilemas serão levantados em forma de diálogo entre dois interlocutores. Segundo Diderot, quanto mais impassível o ator, maior a sua capacidade de fazer brotar a emoção no espectador. O ator ilustrado conhece os mecanismos de sua arte, a sua técnica predomina no palco, faz da razão sua fiel escudeira, pois sabe que não pode depender da boa vontade da inspiração e da constância da sensibilidade. Dentre as qualidades primeiras solicitadas ao ator, deparamo-nos com a necessidade de que esse homem seja “um espectador frio e tranquilo”, que possua “penetração e nenhuma sensibilidade; a arte de tudo imitar, ou, o que dá no mesmo, uma igual aptidão a toda espécie de caracteres e papéis”⁸. Retomamos o ponto que tratamos acima. Essa aptidão de que fala Diderot tornar-se-á um princípio básico, caro a todos os atores, independente de suas origens. Trata-se, portanto, de um convite à instrução de seu ofício –, no âmbito interno e externo –, isto é, da psicologia do ator e sua habilidade física no tratamento das personagens. A convenção dramática partirá desse afinamento, e

⁸ DIDEROT, Denis, *Paradoxo sobre o comediante*, p. 162.

competirá ao ator, no aperfeiçoamento de sua natureza, responder por seu êxito ou fracasso. Diz Diderot:

O que confirma minha opinião é a desigualdade dos atores que re-presentam com alma. Não espereis da parte deles nenhuma unidade; seu desempenho é alternadamente forte e fraco, quente e frio, trivial e sublime. Hão de falhar amanhã na passagem onde hoje primaram; em compensação, hão de primar naquela em que falharam na vés-pera. Ao passo que o comediante que representar com reflexão, com estudo da natureza humana, com imitação constante segundo algum modelo ideal, com imaginação, com memória, será um e o mesmo em todas as representações, sempre igualmente perfeito: tudo foi medi-do, combinado, apreendido, ordenado em sua cabeça; não há em sua declamação nem monotonia, nem dissonância⁹.

Ao atuar com a alma o ator se afastará da segurança de cumprir o seu papel com a mesma atitude e frescor. Ele não sustentará por muito tempo as exigências que o palco lhe imporá. Agindo dessa maneira, sua interpretação será desigual e flagelada por seu estado de ânimo. Para escapar desse destino, o ator deve perseverar em seu ser a razão, a fim de evitar que sua arte fique à mercê do acaso e não do esperado, sua prontidão cênica.

Uma vez estabelecido o que está em jogo na concepção de Diderot sobre a arte dramática, voltaremos a examinar a obra daquele que muito o inspirou, William Shakespeare. Na peça *Hamlet*, Shakespeare nos apresenta a sua visão sobre o teatro, ao colocar na boca do papel-título as considerações essenciais à interpretação:

Rogo-vos que digais o trecho como vos mostrei, com língua fácil; mas se encherdes com ele a boca, à maneira dos atores que sabeis, tanto se me dará que o pregoeiro público brade as minhas linhas. Nem gesticuleis assim, serrotando o ar com a mão, mas sede moderado: pois na própria corrente, tempestade e – é lícito que o diga – torvelinho de paixão, deveis conquistar e adquirir um autocontrole que lhe imponha medida

[...]

Não sejais tampouco incaracterístico, mas deixai que o discernimen-to seja o vosso preceptor; ajustai o gesto à palavra, a palavra ao gesto,

⁹ Idem, p. 163.

com o cuidado específico de não ultrapassardes a natural moderação: pois o exagero foge ao propósito do teatro: o objetivo deste, a princípio e agora, era e é oferecer um espelho à natureza, mostrar à virtude os seus próprios traços, à derrisão a sua exata effigie, à idade e corpo da vida social a sua verdadeira forma e imagem.¹⁰

Isso posto, sabemos que as recomendações à arte do ator por Shakespeare em nada diferem das apontadas por Diderot. O “autocontrole” exigido pelo dramaturgo elisabetano confere ao comediante a devida parcimônia ao lidar com suas emoções, eles devem se submeter à inspeção regular, isto é, à sobriedade das ações. Há nisso uma espécie de raciocínio cênico, o qual possibilita a técnica de trabalho que tratará de compor e preservar as situações dramáticas. Nota-se que as afinidades da estética teatral de Diderot com o teatro shakespeariano são muito próximas, pois os conselhos de Hamlet aos atores somam-se à mola reflexiva contida no Paradoxo sobre o comediante.

Dado esse panorama, podemos fazer um paralelo entre as semelhanças de ideias entre Diderot e Shakespeare, bem como os fundamentos que resultaram dessa relação, principalmente no que diz respeito à resistência ao teatro clássico francês e a necessidade da formação de um teatro novo.

Diremos que a vantagem de Diderot sobre Shakespeare se dá pela possibilidade conferida ao filósofo (no intervalo de um século) de confrontar os dois teatros mais importantes e de nacionalidades distintas, a saber, o inglês e o francês. Assim, arvorado de um repertório de interpretações, textos dramáticos e variados estudos (dentre os quais na área da fisiologia), Diderot pôde contribuir ao debate com suas investigações acerca do fenômeno do ator. Por outro lado, a desvantagem em relação a Shakespeare é que ele, Diderot, não conseguiu vislumbrar em vida o seu ideal de teatro; visto que seu opúsculo o *Paradoxo sobre o Comediante* fora publicado postumamente. Todavia, esse ideal de Diderot fora degustado por Lessing na Alemanha.

Muitos dos pensamentos de Diderot foram absorvidos pelos palcos do século XX, entre os teóricos, encontramos paralelo no método de Constantin Stanislavski, cuja preocupação central era a interiorização da

¹⁰ SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, pp. 115-116.

personagem, a sua construção calcada na psicologia do ator. Assim como Diderot emoldurara a sua ideia de teatro a partir das interpretações de Garrick¹¹, o notável teatrólogo russo, Stanislavski, estabeleceu suas referências a partir dos estilos de representação de Tommaso Salvini e Eleonora Duse. Ambos os atores resistiam ao teatro de cunho declamatório, cuja exponte máxima era Sarah Bernhardt. Portanto, Stanislavski resistia à linha de interpretação adotada pela Comédie-Française, a ponto de aconselhar aos atores a não seguirem aquele modelo. As preocupações de Stanislavski residiam em trazer a verdade ao teatro, por meio da qual os atores estabeleceriam uma intimidade direta com o texto e se sentiriam à vontade para realizar os seus papéis. Similarmente ao que fora proposto por Diderot, o método stanislavskiano não se apoiava à sensibilidade estrita, mas ao preparo da técnica que a estimularia através de diversos exercícios cênicos. A inspiração conferida pelos sentidos é absolutamente instável; por este motivo, o ator não deve se colocar na condição de receptor aleatório, ao contrário, necessita fazer valer a sua função de agente do ato. Em outras palavras, o ator que padece de sentimentos restringe os recursos de sua arte.

Ainda que Stanislavski tenha contribuído às artes cênicas e os resultados de suas pesquisas continuem a influenciar o ensino de todas as escolas de arte dramática nos dias atuais, nenhum outro homem de teatro chegou tão perto do postulado de Diderot quanto Bertolt Brecht. Embora o sentido das concepções do drama burguês, segundo Diderot, não tenha se concretizado plenamente no século XX, Brecht o concebeu em sentido estritamente político. Sob o signo do expressionismo, Brecht combatia

¹¹ Garrick mete a cabeça entre os dois batentes de uma porta e, no intervalo de quatro a cinco segundos, seu rosto passa sucessivamente da louca alegria à alegria moderada, desta alegria à tranquilidade, da tranquilidade à surpresa, da surpresa ao espanto, do espanto à tristeza, da tristeza ao abatimento, do abatimento ao pavor, do pavor ao horror, do horror ao desespero, e sobe deste último degrau àquele de onde descera. Será que sua alma pôde experimentar todas essas sensações e executar, de acordo com o seu rosto, essa espécie de gama? Não creio absolutamente, nem vós tampouco. Se pedirdes a esse homem célebre, o qual só ele mereceria tanto que se fizesse a viagem à Inglaterra, como todos os restos de Roma merecem que se faça a viagem à Itália; se lhe pedirdes, digo, a cena do Pequeno Pasteleiro, ele a interpretará; se lhe pedirdes logo em seguida a cena de Hamlet, ele a interpretará, igualmente pronto a chorar a queda de suas massinhas e a seguir no ar a trajetória de um punhal. Acaso a gente ri, acaso chora à discrição? O que a gente faz é uma careta mais ou menos fiel, mais ou menos enganadora, conforme se é ou não se é Garrick (DIDEROT, Denis, *Paradoxo sobre o comediante*, pp. 172-173).

veementemente as formas de teatro que o precederam, principalmente aquelas que estavam fixadas nas poéticas. Ele as classificara de teatro aristotélico. Devido ao uso que a *Poética* de Aristóteles fazia da *catarsis* como meio propiciador da relação afetiva entre os atores e a audiência, Brecht a refutara. Para ele, esses recursos direcionavam tanto o ator quanto a audiência à condição de passividade e, assim, não extrairiam da arte teatral o real sentido que ela possui. O efeito catártico amortecia a parte racional da alma do ator, retirando-lhe o direito de espectador consciente de sua própria ação. No que diz respeito à audiência, nesse registro, ela se restringiria a contemplar a cena, colocando sua faculdade reflexiva e crítica em repouso.

A essa esquematização cênica, Brecht opôs o seu teatro épico, assim nomeado por resistir às regras do teatro aristotélico e por evocar a história social acima de qualquer efeito ilusionista, que ele considerava como um meio de alienação. Brecht substituiu a *catarsis* pelo *V-Effekt*, ou seja, o seu efeito de distanciamento (ou de estranhamento). Diz Brecht:

O efeito de distanciamento não exige absolutamente uma maneira não natural de representar. Não tem nada a ver com a estilização comum. Pelo contrário, conseguir o *V-Effekt* depende totalmente da leveza e da naturalidade da interpretação. Quando o ator confere a veracidade de sua interpretação (uma operação necessária que preocupa muito Stanislavski em seu sistema), ele não é devolvido à sua “sensibilidade natural”, mas pode ser sempre corrigido por uma comparação com a realidade (é assim que um homem furioso realmente fala? É assim que um homem ofendido se senta?), correção que lhe vem de fora, feita por outras pessoas. Ele trabalha de uma maneira que quase toda a frase que diz poderia ser seguida pelo veredicto da plateia e praticamente cada gesto ser submetido à aprovação do público.¹²

Essa contraposição à fórmula clássica de se fazer teatro, bem como de contemplá-lo, exige o mesmo desprendimento encontrado nos escritos de Diderot, com a diferença de que neste ainda há uma convenção ilusionista em sua teoria dramática. Conforme citado acima, o efeito de distanciamento de Brecht não prescreve uma interpretação estilizada ou alegórica; ele impescinde da “leveza e da naturalidade”, mas não se su-

¹² BRECHT, Bertolt, *Teatro Dialético*, pp. 109-110.

bordina à “sensibilidade natural” como condição necessária à sua realização. Em síntese, o efeito de distanciamento se desenvolve por intermédio da leitura crítica que se faz da realidade, a qual será evocada em termos teatrais.

Com isso, pode-se dizer que o distanciamento, procedimento estético adotado por Brecht, nasce e se conserva a partir da atividade plena do ator e do público frente às questões sociais em que ambos estão inseridos. Portanto, não cabe ao intérprete nem tampouco ao público o papel de receptáculo de emoções. A identificação deve ser suprimida em razão do juízo crítico, o qual identifica a ilusão teatral, revelando os aspectos gerais de sua mecânica. Assim, a percepção do espectador estará sempre ativa. Nesse sentido, encontramos paralelo com o teatro shakespeariano, o qual sempre se pautou pela participação direta do público durante o espetáculo, mesmo que com o arrebatamento das paixões, mas sem a preocupação de esconder o “teatro dentro do teatro”.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, tradução de Eudoro de Sousa, 1966.

BRECHT, B. *Teatro Dialético*. São Paulo: Civilização Brasileira (seleção e introdução de Luiz Carlos Maciel), 1967.

CARLSON, M. *Teorias do teatro*. São Paulo: UNESP (tradução de Gilson César Cardoso de Souza), 1995.

DIDEROT, Denis. Discours sur la poésie dramatique, in: *Œuvres Esthétiques*. Paris: Garnier Frères, 1968.

_____. *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo: Cosac Naify (tradução de Luiz Fernando Franklin de Matos), 2005.

_____. *Paradoxe sur le Comédien*. Paris: Librairie Plon (Presenté par Jacques Coypeau), 1929.

_____. *Paradoxo sobre o comediante*. São Paulo: Abril Cultural (tradução de Jacó Guinsburg), 1979.

GOETHE, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Editora 34 (Nicolino Simone Neto), 2009.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética IV*. São Paulo: Edusp (tradução de Marco Aurélio Werle), 2004.

HERDER, J. G. *Shakespeare (1773)*. São Paulo. (tradução de Marco Aurélio Werle), 2016.

JAMATI, G. *Théâtre et Vie Intérieure*. Paris: Flammarion, 1952.

MÉZIÉRES, A. *Prédécesseurs et Contemporains de Shakespeare*. Paris: G. Charpentier, Éditeur, 1877.

PLATÃO. *Íon*. Porto Alegre: LP&M (tradução de André Malta), 2008.

RACINE, Jean. Prefácio de Bérénice, in.: *Estética Teatral – Textos de Platão a Brecht*. Org.: BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine; SCHERER, Jacques. Lisboa: Calouste Gulbenkian (tradução de Helena Barbas), 1996.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1968.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. São Paulo: Abril Cultural, 1976, pp. 115-116.

VOLTAIRE. “Préface d’Œdipe/Des Trois Unités”, in.: *Théâtre de Voltaire*, T. 1. Paris: Baudoin Frères, Éditeurs (précédé d’une notice historique par M. Berville), 1829.

Szondi, Sarrazac e depois

Patrick Pessoa

(UFF)

O ensaio se aproxima de uma autonomia estética que pode ser facilmente acusada de ter sido tomada de empréstimo à arte, embora o ensaio se diferencie da arte tanto por seu meio específico, os conceitos, quando por sua pretensão à verdade desprovida de aparência estética. É isso o que Lukács não percebeu quando definiu o ensaio como uma forma de arte. No entanto, a máxima positivista segundo a qual os escritos sobre a arte não devem jamais almejar um modo de apresentação artístico, ou seja, uma autonomia da forma, não é melhor do que a concepção de Lukács. *Como seria possível falar do estético de modo não estético, sem qualquer proximidade com o objeto, e não sucumbir à vulgaridade intelectual nem se desviar do próprio assunto?*

Theodor Adorno, “O ensaio como forma”

NOTA PRELIMINAR

Este texto deve ser lido como a extensão de um ensaio mais longo intitulado “A arte da crítica: conversa entre um crítico brasileiro e um ator japonês”, que apresentei no VIII Encontro do GT de Estética da ANPOF, em junho de 2016, em Ouro Preto, e que se encontra publicado no número 19 da *Viso: Cadernos de Estética Aplicada*. Naquele escrito, generosamente comentado pelos professores Bernardo Barros de Oliveira (UFF) e Cíntia Vieira da Silva (UFOP), cujas contribuições encontram-se também publicadas no já referido número da *Viso*, minha proposta era mostrar a indiscutível atualidade da tese lukácsiana de que “o ensaio é um gênero artístico”¹. Com o intuito de retomar em nova chave a polêmica entre Lukács e Adorno, que, em seu célebre “O ensaio como forma”, apresenta critérios de diferenciação entre um ensaio e uma obra de arte que pretensamente invalidariam a tese de Lukács, adotei uma estratégia

¹ Cf. LUKÁCS, G. “Sobre a forma e a essência do ensaio: carta a Leo Popper”. In: *A alma e as formas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 31.

heterodoxa: construí um ensaio em forma de diálogo que se propunha a realizar performaticamente o seu teor.

Na seção abaixo, permito-me retomar um fragmento desse diálogo entre dois personagens fictícios, um crítico teatral brasileiro chamado Patrick Pessoa e um ator japonês chamado Ryonosuke Mori, para introduzir a questão que gostaria de discutir hoje.

A ARTE DA CRÍTICA: O PROBLEMA DA AUTONOMIA DA CRÍTICA (ENSAÍSTICA)

Depois de várias caipirinhas no restaurante do Círculo Militar, no Morro da Urca, diante da praia Vermelha, no Rio de Janeiro, o crítico diz a seu amigo, que estava na cidade apresentando um texto apócrifo de Brecht:

P (CRÍTICO): Os românticos já diziam que “a poesia só pode ser criticada pela poesia”. E Lukács escreveu um texto belíssimo “sobre a essência e a forma do ensaio” que diz exatamente que “o ensaio é uma forma de arte”.

M (ATOR): Mas isso significaria que um ensaio precisa ter a mesma autonomia de uma obra de arte. Essa ideia acho mais difícil de absorver. Faz sentido ler uma crítica de um espetáculo teatral, por exemplo, que não vimos nem pretendemos ver?

P (CRÍTICO): Por que não faria?

M (ATOR): Porque aí o leitor não teria condições de dialogar com o crítico, se entendi bem quando mais cedo você disse que a crítica era também uma forma de diálogo.

P (CRÍTICO): Bom você ter falado isso. Essa é uma outra diferença importante entre uma crítica e um juízo sobre a arte, desses que se publicam no nosso Pravda, e que uma professora aqui do Rio chamou de papel de bala. Na verdade, quando o objetivo é consumir a arte, talvez não faça mesmo sentido ler um texto sobre uma obra que a gente não pretende “comprar”. Mas o ensaio crítico, a rigor, não é um texto sobre uma obra, é muito mais um texto a partir de uma obra, que nos leva a pensar em questões que largamente a transcendem. Os românticos, sempre eles, falam em infinitização,

na tarefa de mostrar as infinitas possíveis relações entre uma obra e outras obras, entre uma obra e a história, entre uma obra e as questões sociais, políticas e filosóficas mais amplas. Partindo sempre, é claro, de uma análise imanente da forma da obra, de uma reconfiguração perspectiva de seus elementos, de uma atenção às suas mínimas inflexões formais. A obra como microcosmo contém o macrocosmo, expressa-o de uma maneira singular. A obra como mônada, disse o Walter Benjamin. Isso não tem nada a ver com a “teoria do reflexo” do Lukács gagá. A crítica opera de dentro para fora, e não de fora para dentro. Descobre na própria obra o mundo fora dela, em vez de projetar na obra informações (biográficas, estéticas, culturais) que o crítico teria obtido antes, independentemente de sua convivência com a obra – no Google, talvez. O Barthes, num texto que se chama “O que é a crítica”, diz uma coisa muito bonita. Lê aqui embaixo ó.

M (ATOR): Aqui embaixo onde? Embaixo da mesa?

P (CRÍTICO): Aqui embaixo na nota de rodapé.

M (ATOR): E desde quando conversa tem nota de rodapé?

P (CRÍTICO): Esta tem. Lê aí.²

² BARTHES, Roland. “O que é a crítica”. In: *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 163: “o crítico não tem de reconstituir a mensagem da obra, mas somente seu sistema. (...) É com efeito ao reconhecer que ela não é mais do que uma metalinguagem que a crítica pode ser, de modo contraditório, mas autêntico, ao mesmo tempo objetiva e subjetiva, histórica e existencial, totalizante e liberal. Pois, por um lado, a linguagem que cada crítico escolhe falar não lhe desce do céu, ela é alguma das linguagens que sua época lhe propõe, ela é objetivamente o termo de um certo amadurecimento histórico do saber, das ideias, das paixões intelectuais, ela é uma necessidade; e por outro lado essa linguagem necessária é escolhida por cada crítico em função de uma certa organização existencial, como o exercício de uma função intelectual que lhe pertence particularmente, exercício no qual ele põe toda a sua ‘profundidade’, isto é, suas escolhas, seus prazeres, suas resistências, suas obsessões. Assim pode travar-se, no seio da obra crítica, o diálogo de duas histórias e de duas subjetividades, as do autor e as do crítico. Mas esse diálogo é egoisticamente todo desviado para o presente: a crítica não é uma ‘homenagem’ à verdade do passado, ou à verdade do ‘outro’, ela é construção da inteligência do nosso tempo.”

A QUESTÃO DOS PROCEDIMENTOS: SZONDI, SARRAZAC E DEPOIS

Uma das maneiras de colaborar para a construção disso que Barthes chama de “inteligência do nosso tempo” é fazer uma espécie de inventário de procedimentos dramáticos que, tendo origens históricas distintas, servem não obstante para enriquecer uma determinada forma de arte. Essa é, a meu ver, uma das grandes contribuições da *Teoria do drama moderno*, do Peter Szondi, publicada em 1954. Para além de sua perspectiva até certo ponto teleológica, segundo a qual o drama moderno seria marcado pela progressiva infiltração de elementos épicos na forma dramática pura (que ele chama de “drama absoluto”) até a sua superação pelo “drama épico” brechtiano, o fato é que, ao descrever os procedimentos criados pelos dramaturgos da crise do drama – Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann –, Szondi mostra o quanto os “erros” desses autores, seus “desvios” da forma dramática canônica são a base do “drama do futuro”.

Esses desvios, segundo a tese central de Szondi na *Teoria do drama moderno*, tentariam superar a contradição entre o enunciado da forma e o enunciado do conteúdo: entre a forma dramática tradicional (dependente da possibilidade do diálogo e da ação, de verdadeiras relações intersubjetivas, sendo portanto tributária de uma visão burguesa do humano) e os novos conteúdos históricos que eram incompatíveis com os pressupostos da forma dramática tradicional, mas que mesmo assim os dramaturgos queriam exprimir em suas peças (experiências históricas como a do isolamento, da cisão e da alienação do sujeito, da perda da fé na possibilidade do diálogo, de a ação mudar o mundo).

O interessante, no entanto, é que o Szondi não fala sociologicamente desses temas, mas aponta para pequenas inflexões formais nas obras desses dramaturgos que tornam visível por que “o verdadeiramente social na literatura é a forma”.³ Ele cita, por exemplo, o “diálogo de surdos” criado por Tchekhov entre o Andrei das *Três irmãs* e o seu criado Ferapont, como se esse procedimento testemunhasse a impossibilidade do diálogo e anunciasse grande parte dos desdobramentos da história do teatro contem-

³ LUKÁCS (*Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*) apud SZONDI, P. “Gattungsgeschichte, Sozialgeschichte und Interpretation” (1965-66). In: *Das lyrische Drama des Fin de siècle (Studienausgabe der Vorlesungen, Band 4)*, pp. 15-30. Frankfurt: Suhrkamp, 1975.

porâneo e também da história contemporânea, que aliás não se separam. Szondi, vale repetir, aponta para o procedimento, mas deixa a cargo de seus leitores a construção das pontes entre essa estratégia dramaturgica e os movimentos sociais mais amplos embutidos nessa “invenção”. Como crítico, em vez de argumentar e pregar, ele se contenta em mostrar.

Jean-Pierre Sarrazac, em sua *Poética do drama moderno*, toma de Szondi a necessidade de inventariar os procedimentos dramaturgicos para a inteligibilidade do teatro do nosso tempo, mas critica a sua visada teleológica. Assim, em vez de pensar como o drama épico superaria o drama absoluto, Sarrazac analisa uma série de peças contemporâneas (posteriores ao período estudado por Szondi) e fala de uma pulsão rapsódica que levaria os autores por ele estudados a costurarem – do grego *ráphtein* – os procedimentos mais heterogêneos. Não cabe mais falar de procedimentos que seriam mais ou menos afinados com o espírito de uma época, e sim revelar de que modo cada obra, de formas sempre singulares, mobiliza todo o tesouro formal da história não apenas do teatro, mas das artes em geral (a hibridização de que fala Sarrazac diz respeito não apenas à mistura entre épico, lírico e dramático que Szondi já reconhecia num Tchekhov, por exemplo, mas também ao modo como o teatro de hoje incorpora outras linguagens artísticas: o cinema, a performance, as artes visuais, a música, a conferência, o ensaio etc.).

Quando, no título deste ensaio, eu falo em pensar o “depois” de Szondi e Sarrazac, é porque me interessa seguir o exemplo deles e propor uma análise das obras que seja antes “formal” ou “procedimental” do que propriamente temática, muito embora seja evidentemente impossível pensar esses dois pólos como separáveis.

Concretamente, nas críticas que venho escrevendo nos últimos tempos, tenho tentado não apenas descrever os procedimentos utilizados por certos diretores/dramaturgos da cena (ao contrário tanto do Szondi quanto do Sarrazac, acho muito problemático pensar uma crítica de teatro que não seja calcada em montagens específicas. A crítica textocêntrica como a praticada por eles já era!), mas tenho tentado sugerir esses procedimentos (no sentido de Julio Bressane, que, em seus filmes-ensaio pensa a crítica como tradução ou “transcrição luciferina”) incorporando-os aos meus próprios ensaios críticos, que assim tendem a ficar mais parecidos com contos do que propriamente com críticas num sentido tradicional.

Por isso, quando termino um ensaio em forma de diálogo, como aquele entre o crítico e o seu amigo japonês, ou um ensaio em forma de panfleto político, como o que escrevi a partir do espetáculo *(A)polônia*, de Krzysztof Warlikowski, ou ainda um ensaio em forma de fragmento autobiográfico, como aquele que me inspirou o espetáculo belga *An old monk*, de Josse de Pauw, sempre me pergunto: é isso uma crítica? E, se isso é mesmo uma crítica, essa crítica pode ser pensada como uma obra de arte?

Difícilmente seria possível fornecer uma resposta unívoca a essas questões. Por isso, termino a minha exposição aqui hoje com a transcrição da minha crítica em forma de fragmento autobiográfico, na esperança de que cada um de vocês possa chegar a suas próprias conclusões.

A SEGUNDA VIDA: TEXTO SOBRE O ESPETÁCULO “AN OLD MONK”, DE JOSSE DE PAUW

Ele tinha quinze, dezesseis, dezessete anos. Sentia que não pertencia à sua vida, como se tivesse errado de endereço. Em volta todos dançavam muito, falavam muito, viviam em bando, se divertiam. Contavam sempre as mesmas anedotas: do último porre, daquela viagem de ácido muito louca, dos melhores baseados, das primeiras transas (descritas com aquela falsa indiferença juvenil que queria se fazer passar por experiência). Tinham quinze, dezesseis, dezessete anos e pareciam achar que aquela era a melhor época de suas vidas. Ele não. Não cabia em seu corpo, que transbordava de pelos imprevistos e espinhas dolorosas. Era um sofrimento para o qual ele ainda não havia encontrado nenhum nome. Um dia, numa festa, ficou inquieto quando uma amiga disse que estava angustiada. A palavra era bonita: an-gús-ti-a. Tinha o sabor de uma fruta exótica, de uma fruta que ele jurava nunca ter comido. Em algum momento, leu num desses livros que só se leem aos quinze, dezesseis, dezessete anos, que a vida está em outro lugar. E acreditou. Afinal, a vida, a vida de verdade, tinha que estar em *algum* lugar! Ele tremia de medo pensando que não viveria o suficiente para conhecê-la. Muitas noites, com o próprio sexo nas mãos, rogava a Deus para não morrer virgem. Foi quando descobriu um programa de intercâmbio escolar e se mudou para a Holanda, atraído pela miragem da maconha liberada. Quem sabe dali não viriam outras libertações? Mas, chegando lá, o sentimento de estranheiridade

radical só se agravou. Naquela época, Camus foi um vício. Aprendeu holandês lendo as legendas de uma novela americana, “The bold and the beautiful”. Aquela língua estranha, assim sem ele perceber, se gravou nele. Uma língua-mãe que se escolhe aprender às vezes é mais potente que a língua e que a mãe que nos foram destinadas pelo acaso.

Quando voltou do ano de intercâmbio, seu pai, tentando uma reaproximação, começou a levá-lo para os shows de jazz que frequentava compulsivamente. Aos vinte, vinte um, vinte e dois anos de idade, o garoto viu e ouviu músicos cujos nomes nunca conseguia lembrar, mas que seu pai sempre dizia que eram “bons pra caralho”. A sensação que tinha nesses shows era esquisita. As primeiras notas já o transportavam para muito longe dali. O fato de que os músicos pareciam tocar mais para si do que para os outros era um pretexto para ele divagar. Em geral, ficava pensando na vida que poderia ter sido, ou na vida que ainda poderia ser, mas que... Muitas vezes, se sentia culpado por não conseguir desfrutar devidamente daquele privilégio: até achava os músicos tecnicamente bons, mas alguma coisa faltava àquele menino, talvez um sentido mais apurado para a ausência de palavras, a liberdade de se entregar a um fluxo de sensações mais brutas, abstratas, resistentes a uma compreensão racional.

Aos trinta, trinta e três, trinta e cinco anos, seu corpo continuava não vestindo bem, mas ele tinha uma vida que os outros consideravam boa. Ou, ao menos, normal. Mulher, filho, um trabalho que lhe permitia viver sem grandes preocupações financeiras. Eram tantas as obrigações a cumprir que ele só raramente se lembrava de que a vida ainda não tinha lhe dado nem um décimo do que ele esperava. Como quando era garoto, ele continuava com medo de morrer cedo demais. Pelo menos, já não era mais virgem.

Aos quarenta anos fez uma viagem a São Paulo, para participar de um festival internacional de teatro. Algumas pessoas consideravam que ele era um crítico teatral, embora aquela roupa lhe caísse como um terno alugado numa loja de segunda mão. Foi ver, num teatro moderno da cidade, colado na crackolândia, uma peça de um diretor belga, chamada “An old monk”. Como sabia que teria de escrever uma crítica em menos de 12 horas, se informou antes sobre Josse de Pauw, o autor, diretor e performer do espetáculo. Descobriu que ele não chamava seu trabalho de uma “peça

de teatro”, mas sim de um “concerto teatral”. Começado o espetáculo, entendeu por quê.

Em cena, uma banda com piano, baixo elétrico e bateria atacou um jazz como aqueles que costumava ouvir ao lado do pai, vinte anos antes. Lembrou do velho e pensou com um sorriso de canto de boca: “Esses músicos são bons pra caralho!” Na sequência, viu um senhor corpulento, careca e com uma barba branca comprida, mistura de Xico Sá e Paulo Cesar Pereio, entrar em cena dançando, se entregando ao fluxo da música. O ator dançou por longo tempo, até ficar realmente cansado. O dispositivo era muito interessante, porque o cansaço era real, não simplesmente respresentado. Então, dialogando sempre com o ritmo da banda, que continuaria a tocar ao longo de todo o espetáculo, Josse de Pauw começou a sua narrativa. A mágica do dispositivo, simples e direta, estava no fato de que, apesar de falar de experiências aparentemente autobiográficas, o performer usava a terceira pessoa, transformando a sua vida em uma ficção, realizando assim a quimera de uma vida transformada em obra de arte. Antes de compreender o fio condutor da narrativa, na qual de Pauw usava a dança como metáfora para falar das três grandes épocas de sua vida (a juventude, na qual ele tinha dançado sem nunca cansar e o tempo parecia infinito; a maturidade, quando as obrigações o tinham levado a parar de dançar; e a velhice em que se encontrava agora, quando, depois de buscar inutilmente pelo silêncio e a solidão características da vida de um monge (monk), ele havia finalmente, a despeito de todas as limitações físicas, recuperado o desejo de dançar e cantar como Thelonius Monk), antes de compreender o fio condutor dessa narrativa, eu dizia, o garoto agora vestido de crítico foi atravessado por uma estranha sensação de pertencimento: Josse de Pauw não apenas falava holandês, sua segunda língua materna que ele julgava ter esquecido, mas, sobretudo, ao atuar como uma espécie de repentista do cool jazz, transpunha o abismo que sempre o separara da música: a ausência de palavras. Josse de Pauw celebrara diante de seus olhos estupefactos o casamento entre o fluxo musical da vida e a narrativa necessária para transformar sensações brutas em sentidos inteligíveis.

Saí então do teatro dançando, com a impressão de estar afinado com o ritmo da vida, feliz por não ser mais um estrangeiro neste mundo. Como disse de Pauw: “Nada de demasiada paz, porque ainda há tempo

para uma outra vida, se preciso for. Para outra vida, e talvez até uma vida melhor, mesmo que a anterior já tenha sido boa.” Uma segunda vida, não resta dúvida, fundamentalmente dependente da possibilidade de articular narrativamente os fragmentos dispersos da nossa experiência descontínua do tempo. O que, a meu ver, é não apenas a tarefa da arte, mas também a da crítica. E qual seria mesmo a diferença entre uma e outra?

Estética contemporânea e hermenêutica

A arte contemporânea, o tédio profundo e a serenidade: aproximações heideggerianas

Mariana Lage*
(UFPA)

Na última parte de seu livro *Produção de Presença* (2010), Hans Ulrich Gumbrecht recorre a um conceito de Martin Heidegger para falar de uma pré-disposição existencial que nos colocaria em afinação mais corporal e material com a arte e, sobretudo, com o mundo: não mais como sujeitos cartesianos, corpos separados e opostos à mente significativa, mas em um estado de deixar-se e deixar-se-ser que permite que as coisas do mundo produzam em nós um efeito de presença. O conceito heideggeriano mencionado por Gumbrecht se chama *Gelassenheit* e é frequentemente traduzido por serenidade. O efeito de presença, no argumento de Gumbrecht, aparece como uma vivência estética epifânica, em que sentimos que as coisas nos chegam em sua fisicalidade, nos afetam corporalmente em seu aspecto material, para além ou aquém de seu efeito de significação.

O que pretendo apresentar aqui é um exercício filosófico de aproximar os conceitos heideggerianos de serenidade, tédio profundo e tonalidade afetiva de algumas facetas da experiências estética da arte contemporânea. Começo referenciando Gumbrecht, pois foi por meio de seus escritos que cheguei a essa aproximação entre Heidegger e a experiência estética contemporânea. Para Gumbrecht, as vivências estéticas são momentos de intensidade, sem pretensões edificantes, em que temos “a sensação de estar em sintonia com as coisas do mundo” (2010, p. 147). Aqui, a *Gelassenheit*, ou a serenidade, é entendida como uma atitude que poderia predispor o aparecimento da experiência estética. Em serenidade, estaríamos mais disponíveis para “experienciarmos as coisas do mundo na sua coisidade pré-conceitual”, o que, por sua vez, reativaria “uma sensação pela dimensão corpórea e pela dimensão espacial da nossa existência” (2010, p. 147). Recorrendo como exemplo a uma experiência estética

* Bolsista CAPES.

que viveu com os teatros tradicionais japoneses Nô e Kabuki, o autor usa a expressão de “momentos de silenciosa intensidade, ou seja, momentos extremos de apaziguamento e de excitação” (2010, p. 185), momentos em que, segundo o autor, sentimos “um nível particularmente elevado no funcionamento de algumas de nossas faculdades gerais, cognitivas, emocionais e talvez físicas” (2010, p. 127). Desta forma, a serenidade funciona em Gumbrecht tanto como uma pré-disposição para a experiência estética acontecer quanto como um efeito que a experiência estética poderia proporcionar.

Para o autor, a vivência estética é um estado de tensão entre sensorial/corpóreo e significação/sentido, em que não haveria – ou pelo menos não deveria haver – o predomínio de um efeito sobre o outro; por exemplo, exacerbação da produção de significado sobre a produção de presença. Para ele, trata-se de um acontecer epifânico em que somos como que tomados do nada por uma impressão corpórea/material no que tange tanto nossas relações com obras de arte quanto com as coisas do mundo. Vale notar que Gumbrecht, buscando pensar em uma chave não hermenêutica, propõe a noção de vivência estética [*aesthetische Erlebnis*] não como mais uma faceta de produção de significados e interpretação – éticos, históricos, políticos ou filosóficos –, mas como uma produção do que chama de efeitos de presença, isto é, uma relação menos dicotômica sujeito-objeto com a arte e o mundo; mais próxima do ser-no-mundo heideggeriano, por assim dizer. Trata-se, em resumo, de um resgate do corpo e da dimensão material nas abordagens em torno da experiência estética.

Pensando aqui com Heidegger, a serenidade seria para Gumbrecht uma tonalidade afetiva da e para a experiência estética contemporânea, pois, a tonalidade afetiva em Heidegger é um despertar em que “somos tomados por”. Em *Os conceitos fundamentais da metafísica*, ele descreve que “todo e qualquer ‘ser tomado por’, entretanto, advém de uma e permanece em uma tonalidade afetiva” (2015, p. 9). Em ambos, isto é, na tonalidade afetiva e na serenidade, trata-se, mais do que provocar algo, de deixar, deixar-se, deixar-ser. “Despertar uma tonalidade afetiva diz muito mais deixá-la vir-a-estar desperta, e, enquanto tal, justamente deixá-la ser” (2015, p. 80). Se, para Heidegger, a filosofia sempre acontece em uma tonalidade afetiva na qual o próprio ser humano se compreende em relação ao mundo, para Gumbrecht, a tonalidade afetiva que colabora para

a produção de presença é a serenidade, como um deixar-se disponível numa intensidade concentrada.

Deste modo, é possível perceber que despertar uma tonalidade afetiva apropriada – ao filosofar ou à experiência estética – para ambos os autores não é alcançada por meio da coação, de modos artificiais ou arbitrários. Trata-se de deixar-se cair nela, aproximar-se dela como constatação de sua presença, ou ainda, de constatar que ela já se abate sobre nós, que somos tomados por ela, “como uma atmosfera, na qual sempre e cada vez imergimos e desde a qual, então, seríamos transpassados por uma afinação” (HEIDEGGER, 2015, pp. 87-88). A analogia entre tonalidade afetiva, afinação, clima e atmosfera é intrínseca à palavra alemã *Stimmung*, da qual deriva a tradução de “tonalidade afetiva”. Como expõe Heidegger:

Uma tonalidade afetiva é um jeito, não apenas uma forma ou um padrão modal, mas um jeito no sentido de uma melodia, que não paira sobre a assim chamada presença subsistente própria do homem, mas que fornece para este ser o tom, ou seja, que afina e determina o modo e o como de seu ser (2015, p. 88).

Em Heidegger e em Gumbrecht, deve-se notar, a tonalidade afetiva destaca uma disposição existencial aparentemente passiva e com baixo grau de engajamento. Contudo, a aparente inatividade ou passividade não é inerte, como um deixar-ser boçal, apático, mas, antes, se apresenta como ativamente se dispor em uma atitude de espera, atenção, abertura e vigília. Essa distinção ficará mais clara mais adiante quando for tratar das especificidades da serenidade. Resumindo, portanto, para Gumbrecht, a serenidade seria a tonalidade afetiva adequada que nos coloca em pré-disposição para um maior efeito de presença, em suas manifestações como momentos de intensidade ou como uma vivência de “estar perdido numa intensidade concentrada”. Para Heidegger, a tonalidade afetiva, como atmosfera, humor e clima, afeta a natureza do filosofar. Em *Os conceitos fundamentais da metafísica*, preleções de 1929 e 1930, o tédio profundo é, para Heidegger, a atmosfera que nos permitiria aproximar filosoficamente dos conceitos de mundo, finitude e solidão, uma vez que nos coloca numa relação direta com o tempo, o qual, por sua vez, é o fundamento do humano. Vale também lembrar que são muitas as tonalidades afetivas (euforia, satisfação, bem-aventurança, tristeza, melancolia) e

que o tédio profundo seria a via de acesso adequada, em Heidegger, para as questões fundamentais da metafísica, porque nos leva a uma relação temporal dilatada, à interrupção ou estagnação do durante, do tempo se temporalizando.

E o que é, então, o tédio? Pensa Heidegger, o tédio expõe nossa relação com tempo longo. “Especialmente em meio à palavra alemã, o tédio (*die Langeweile*) – qualquer que seja a sua essência derradeira – indica de forma quase palpável uma *relação com o tempo*: um modo como nos colocamos diante do tempo, um sentimento do tempo” (2015, p. 106). Matar o tempo, mantermo-nos constantemente ocupados e criar passatempos são formas de evadir do tédio. Sendo uma relação temporal excepcional, Heidegger propõe que permitamos que o tédio nos afine como tonalidade afetiva. Portanto, trata-se de, ao invés de evitá-lo, deixar que ele cresça em nós para que, por meio dele, possamos alcançar a essência do humano como temporalização. A questão fundamental em torno do tédio, portanto, é se colocar disponível para se relacionar com o fluxo temporal estagnado, um agora dilatado, uma vivência do tempo como uma demora, uma permanência peculiar, uma duração em suspenso (cf. 2015, p. 164; p. 128). Assim, ao contrário, de aceleração ou de buscar matar o tempo, trata-se para Heidegger de viver o tempo lento, quando o tempo se torna hesitante e retido, em uma espécie de permanente e inarredável agora. Nessa suspensão do tempo, o humano seria deixado a si mesmo, como que obrigado a relacionar-se consigo, uma vez que, nos dizeres do filósofo, as coisas “nos abandonam a nós mesmos”, “não tendo nada a oferecer, elas nos deixam vazios” (2015, p. 137). Nessa suspensão temporal e nessa sensação de vazies perante as coisas, sendo ainda confrontado apenas consigo mesmo, o ser humano buscaria então, naturalmente, escapar do tédio, evadi-lo. A forma como buscamos escapar do tédio se dá por meio de um estímulo ao tempo, isto é, de uma aceleração, evitando a longa duração do instante.

O agora é dilatado, ele é trazido à estagnação e retido nesta estagnação dilatada de tal maneira que tomamos totalmente parte no que transcorre à nossa volta; ou seja, que estamos *totalmente presentes* para os que aí se encontram. Totalmente presentes para a situação, trazemos nosso tempo à estagnação (HEIDEGGER, 2015, pp. 163-164).

Se em Heidegger tal estagnação temporal permite ao filosofar encontrar um novo caminho para os conceitos de mundo, finitude e solidão, proponho pensar que deixar o tempo crescer em nós, ou senti-lo estagnado num agora dilatado e estarmos “totalmente presentes” para o que está aí, poderia inaugurar outras relações com obras de arte contemporâneas e com o mundo circundante em sua dimensão de presença física e corpórea. Ao invés de, por exemplo, visitarmos exposição num humor ou numa disposição afetiva próxima daquela que nos contagia no trabalho e no cotidiano prático – engajamento constante numa espécie de, nos dizeres de Lyotard, “mobilização geral intransitiva” –, como quem cumpre uma maratona ininterrupta, escutando os ecos do tédio profundo de Heidegger, poderíamos entrar num estado de desaceleração improdutiva no sentido mercadológico e financeiro, e ao mesmo tempo numa disponibilidade sensivelmente intensa e excitante. Nessa amplitude temporal em que o tédio poderia nos colocar, poderíamos nos abrir tanto para o inarredável de nós mesmos quanto para aquilo que, revertendo a lógica do tédio profundo (uma vez que nele as coisas se retiram), poderia se oferecer diante de nós como possibilidade de uma experiência estética. No entanto, cabe também destacar que não se trata de, mais uma vez, buscar na obra o que ela quer dizer, a mensagem a decifrar ou ainda uma vez a intenção do artista, do curador ou galerista. Com Heidegger e Gumbrecht, gostaria de pensar que a arte contemporânea, de linguagens e meios híbridos, efêmeros e muitas vezes imateriais, vem nos propondo, desde meados da década de 1950, um convite à abertura sensível e à experiência¹. Ao invés de nos deslocarmos em espaços expositivos como passantes nas vitrines de shoppings ou viajantes a ver a paisagem da janela do trem com olhar indiferente e desapegado, a relação com uma obra poderia se dar num aberto temporal em suspenso, num agora dilatado, ausente de urgências – sejam elas as de produção, acúmulo, desempenho ou de significação. Antes de passar à consideração da serenidade, gostaria de retomar um trecho de Gumbrecht sobre a *Gelassenheit* e a produção de presença:

¹ Uma vertente da arte contemporânea que se organiza em torno dessa proposta-poética é aquela influenciada pelo Zen budismo, em especial, uma linhagem de artistas assumidamente influenciados por John Cage e por suas aulas na Black Mountain College. Sobre as interseções entre o budismo e a arte contemporânea, vale conferir a alguns catálogos organizados por Mary Jane Jacobs e Jacquelyn Baas, como por exemplo: BAAS, Jacqueline; JACOB, Mary Jane. *Buddha mind in contemporary art*. Berkeley: University of California Press, 2004. JACOB, Mary Jane; BRAUEN, Martin. *Grain of Emptiness: Buddhism-inspired contemporary art*. New York: Rubin Museum of Art, 2011.

E não desejamos precisamente a presença, não é o nosso desejo de tangibilidade tão intenso, por ser o nosso ambiente cotidiano tão quase insuperadamente centrado na consciência? Em vez de termos de pensar sempre e sem parar no que mais pode haver, às vezes parecemos ligados num nível da nossa existência que, pura e simplesmente, quer as coisas do mundo perto da nossa pele (GUMBRECHT, 2010, p. 135).

Em *Conversas no caminho do campo (Feldweg Gespräche)* (2010), Heidegger descreve a serenidade, ou *Gelassenheit*, como tonalidade afetiva do pensar meditativo, um pensar que, oposto ao pensar calculador, seria capaz de renovar nossa relação com a técnica e nos proporcionar um novo enraizamento no mundo. Enquanto o pensamento calculador “planifica, controla, organiza, investiga”, o pensar meditativo, que se faz ao despertar a serenidade, acontece por meio da aproximação de uma região do aberto, de uma atitude de espera ativa. Na descrição de Heidegger, em *Serenidade* (2001), o pensamento calculador é afobado, atropelado, movido por metas, objetivos e conclusões pré-estabelecidas, enquanto o pensamento meditativo desacelera o passo e se movimenta de forma atenta e contemplativa, numa atitude de calma compostura que aguarda com que o próprio movimento do pensar se aproxime do horizonte de uma nova inteligibilidade. Ao final de “Conversa no caminho do campo sobre o pensar” (presente na edição inglesa *Discours on thinking*, 1966), Heidegger sintetiza a *Gelassenheit* associando-a à palavra de Heráclito do fragmento 122, *Ἀγχιβασίη (agchibaino)*, que Heidegger traduz por “se movimentar em direção à proximidade”. Nesse sentido, Heidegger enfatiza que, para que seja possível acessarmos um pensar de fato criativo – não meramente técnico e correpetidor –, é necessário uma mudança de atitude, de disposição existencial. Poderíamos reconhecer que tal disposição existencial, que poderíamos também chamar de tonalidade afetiva, desperta uma nova relação com o tempo, pois, para Heidegger, trata-se de se colocar à escuta das coisas, de desacelerar o passo, de aguardar em calma compostura. Um caminhar, em Heidegger, que se dá em espera e em serenidade em direção à região do aberto e da proximidade. Como resume o pesquisador Bret Davis (2010, p. 5): “em contraste com o trabalho das ciências, com seus resultados mensuráveis e efetividade tecnológica, o pensar meditativo da filosofia é ‘imediatamente inútil, embora conheci-

mento soberano a respeito da essência das coisas' (GA 45, p. 5)". Nota-se que a *Gelassenheit* em Heidegger tem um elemento importante: a espera. Trata-se de uma espera ativa e não volitiva, mas ao mesmo tempo não meramente passiva. Uma espera que não sabe por o que espera, e atenciosamente aguarda.

Aqui gostaria de estabelecer dois paralelos antes de finalizar. O primeiro deles é que o pensar meditativo, movido pela serenidade, se opõe ao ritmo quase galopante do pensar calculador, regido pela ciência aplicada. O pensar calculador não espera, tem pressa e já sabe onde chegar. Seu objetivo e suas conclusões são estabelecidas de saída. Seu sucesso é alcançar a meta, portanto, um pensar que conforma e reforça nossa sociedade da técnica, do acúmulo e do desempenho. Outro paralelo que gostaria de estabelecer é com uma característica do tédio profundo. Heidegger diz que no tédio, o ser humano se vê confrontado com o desconhecido: o agora estagnado, uma vez que, vale lembrar, o conhecido para o *Dasein* é o tempo passageiro, o fluxo do tempo em curso. No tédio, o ser humano se vê forçado a uma espera, diante apenas de si, tendo sido abandonado pelas coisas. No tédio, no entanto, o ser humano tenta evadir à espera e à estagnação do tempo. Em serenidade, a espera é meditativa e aberta para as coisas, um reconhecimento do horizonte em que elas habitam. Uma diferença básica, portanto, entre o tédio profundo e a serenidade é que, no primeiro, as coisas se ausentam e nos abandonam a nós mesmos, enquanto na segunda, as coisas se aproximam e nos revelam uma nova inteligibilidade, um pensar criativo, poético. No tédio profundo, o tempo se suspende e buscamos nos evadir dele, enquanto na serenidade, provocamos ativamente uma desaceleração interna, em nossa disposição existencial, nos deixando abertos ao que nos circunda.

Fazendo uma aproximação mais direta com uma das muitas linguagens da arte contemporânea, penso que é possível reconhecer na performance, como poética artística, a ativação de tonalidades afetivas despertadas por meio da desaceleração do tempo e de uma disponibilidade atenciosa e relaxada para o que toma lugar numa dada situação de performance. Tornou-se comum que performances tenham uma duração temporal distendida, que vai de 30 minutos a semanas ou meses, em que a ação performada é frequentemente simples e seu resultado imprevisí-

vel². Essa composição de fatores gera um espaço de copresenças em que o público é convidado/convocado a diminuir as expectativas e aguardar – o que quer que ali tomará lugar. Um exemplo corriqueiro nesse sentido seria citar Marina Abramovic, artista que se tornou referência incontornável nessa poética. Mencionando uma de suas obras mais conhecidas, *A artista está presente*, de 2010, temos uma performance que gira em torno de uma ação bem simples: se colocar sentada diante de uma cadeira vazia e olhar nos olhos de quem ali se sentasse, pelo tempo que esse alguém quisesse, no prazo expandido de três meses, oito horas por dia, seis dias por semana – prazo estipulado pela artista para que a ação acontecesse. Nesse caso, como em outros exemplos de performance, a obra é a experiência do público. Nessa performance, há diferentes esperas: a fila de espera do público para poder ocupar a cadeira vazia e a espera contemplativa ao sentar-se diante de Marina Abramovic e apenas olhá-la, pelo tempo que se julgasse oportuno, além de podermos ainda ver a ação da performer como uma espera (aguardar o próximo que se sentaria, aguardar no olhar a relação que se daria entre ela e um membro do público, aguardar o tempo em aberto em cada relação).

Num outro exemplo não tão corriqueiro, gostaria de citar a performance de Priscila Rezende, *Gênesis 9, 25*, apresentado em Belo Horizonte, em 2015. Nela, o público, ao entrar no espaço designado para a ação, era defrontado com uma mulher negra, nua no dorso, descalça, amarrada por uma corda à parede, de forma que seus braços ficavam pra cima, como num pelourinho. Desde o momento em que o espaço expositivo havia sido aberto, o público entrou e permaneceu em silêncio aguardando o que poderia acontecer. Passados 15 minutos, o relógio da igreja de Lourdes, em Belo Horizonte, próxima à galeria, soou. Nesse momento, um homem vestido de terno e com dois terços franciscanos em mão, chicoteou as costas da performer. Tendo chicoteado-a três vezes, o homem deixa o espaço. E a mulher continua amarrada imóvel, numa noite fria, enquanto o público permanecia em silêncio, e nada além acontecia nos próximos quinze. O ciclo da ação se repetiu por duas horas, até que uma pessoa do público se dispôs, por conta própria, a interromper a ação e desatar a performer. No prazo de duas horas, fomos confrontados com a situação de não sa-

² A esse respeito, conferir *The transformative power of performance*, de Erika Fischer-Lichte (2008), um livro teórico sobre estética contemporânea recheado de exemplos de performance.

ber o que ali se passava ou o que viria em seguida. Haveria desenlace? Como sairíamos de nossa postura de testemunhas-cúmplices? Pelo prazo de duas horas, sem saber o que viria em seguida, o público aguardou e testemunhou de forma cúmplice-voyeur o chicotear de uma mulher negra, nua, amarrada a parede. No caso, o tédio profundo e a serenidade aparecem não exatamente como imaginaríamos, em sua chave mais óbvia, mas, no entendimento de Heidegger, como uma espera e um aguardamento em que estamos abertos a sermos surpreendidos, afetados e a sofrermos uma experiência. O tédio e a serenidade aparecem então como uma desaceleração e uma disponibilidade de fazer parar a urgência de desempenho, ação e interpretação, e ir ao encontro das coisas, enquanto elas se apresentam, ou se relevam, independente de nossos desejos, objetivos, expectativas e projeções. No caso, de fato, deixar o tempo crescer em nós, esquecer o que se passa fora daquele espaço, e estamos totalmente presentes, no sentido em que Heidegger diz que “totalmente presentes para a situação, trazemos nosso tempo à estagnação” (HEIDEGGER, 2015, pp. 163-164).

O que tentei fazer aqui foi aproximar propositivamente o tédio profundo e a serenidade como tonalidades afetivas da experiência estética da arte contemporânea. Vale destacar, antes de finalizar, que a relação entre tédio profundo e serenidade merece ser investigada com maior detalhe dentro da obra de Heidegger, uma vez que os conceitos perfazem fases distintas de sua escrita, revelando relações diferentes entre tais tonalidades afetivas e o pensar filosófico. Busquei no espaço dessa apresentação lançar luz sobre uma outra relação temporal da experiência estética, que, bebendo na referência de Gumbrecht e Heidegger, poderia abrir um espaço contemplativo de suspensão temporal, uma calma compostura, na qual estamos ao mesmo tempo que despertados, abertos e vigilantes para o despertar de uma afetação corpórea e material com o mundo, com os acontecimentos e as obras de arte. Em serenidade e à espera de uma epifania estética.

REFERÊNCIAS

GUMBRECHT, H. U.. *Produção de presença. O que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2010.

HEIDEGGER, Martin. *Discourse on Thinking*. Translation of *Gelassenheit* by John M. Anderson and E. Hans Freund. New York: Harper & Row Publishers, 1966.

HEIDEGGER, M. *Serenidade*. Tradução Maria Madalena Andrade. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

HEIDEGGER, Martin. *Country Path Conversations*. Traduzido por Bret W. Davis. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

HEIDEGGER, M. *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

O mundo da arte – Uma proposta hermenêutica para a análise da natureza da arte

Eloiza Henequin
(UFPR)

A questão filosófica que envolve a natureza da arte é antiga e muito complexa. Diversos teóricos apresentaram, ao longo da história da arte, teses visando elucidar ou, pelo menos, justificar a natureza da arte inserida em cada contexto específico. Entretanto, a partir da metade do século XX essa necessidade de conceituar a arte impôs-se, notadamente, em virtude das mais diversas formas de manifestações artísticas que se apresentaram no cenário cultural, em especial no campo das artes visuais. Essa revolução artística revelava a necessidade pontual de rever conceitos e teorias estéticas.

Especificamente nos anos de 1950, o interesse filosófico pela natureza da arte indicava que a produção moderna havia evidenciado uma tendência que parecia ser norteadora a toda produção artística desde o início do século XX. Tal tendência consistir-se-ia na apropriação do objeto de arte como sua própria natureza, ou melhor, a autonomia da arte frente à outras práticas. Esse movimento artístico rompia com os padrões até então apresentados pela história da arte, provocando novos questionamentos para embasar as teorias que tentavam definir a problemática questão da natureza da arte.

No campo da Estética, foram desenvolvidas várias teorias que podemos dividir em dois grandes grupos. O primeiro, agrupava teses que buscavam caracterizar a experiência da arte com base na fenomenologia. O outro, reunia teorias que se preocupavam com a definição e a hermenêutica da arte. Nesse último grupo, os estudos desenvolvidos foram influenciados pela filosofia analítica e, mais especificamente, pela filosofia da linguagem. Nessa linha, destacamos a obra de Arthur Danto, que visava buscar uma definição essencial para a arte.

Arthur Danto, influenciado por manifestações artísticas que despontaram nas décadas de 1950 e 1960, principalmente pela obra de Andy Warhol, publicou o artigo “*The Artworld*”, em 1964. Sua teoria apresentou uma

nova alternativa para a tarefa de definição da arte: o conceito de “Mundo da Arte” como instrumento de legitimação para objetos indiscerníveis. Segundo Danto, a questão da natureza da arte para a filosofia é ampliada em sua complexidade ao tentar diferenciar dois elementos indiscerníveis, sendo um tomado como obra de arte e o outro como um objeto de uso comum.

No supracitado texto, Danto abordou questões surgidas com as práticas artísticas como problemas eminentemente filosóficos. Para Arthur Danto, caberia à filosofia entender e, portanto, fornecer um embasamento teórico à questão da natureza da arte. Para tanto, o filósofo propõe respostas para além do âmbito da crítica e da teoria da arte.

Para analisar a trajetória da obra de Arthur Danto precisamos considerar fatos do contexto político-sócio-cultural da época. As novas vanguardas artísticas associadas à mudança do polo artístico mundial – de Paris para Nova York – influenciaram a radicalização de uma quebra de paradigma que já estava em curso desde o início do século XX.

Ainda que a filosofia da arte refletisse em suas posições o que se passava na arte desse momento, ou seja, a perda de referenciais estéticos e formais, Arthur Danto é o primeiro filósofo a examinar a produção artística de seu tempo como exemplar do que se passa na arte e, a partir deste ponto, elaborou suas considerações teóricas.

Para Danto a questão da crise do estatuto da arte só poderia ser colocada, e mais ainda, colocada da maneira que havia sido posta, pela arte de seu tempo. Quando examina a produção de Andy Warhol só pode fazê-lo levando em conta tudo o que envolve o momento histórico, da história da arte, em que este havia produzido sua obra.

Segundo Danto, a “representação da representação” ligada a certo tipo de procedimento ou de instituição sempre foi necessária para identificar uma coisa como pertencente ao universo da arte. Danto aponta que no mundo contemporâneo há uma contradição máxima no campo artístico, isto porque qualquer coisa pode entrar na esfera da arte. Mais do que nunca, a arte contemporânea se constitui como uma esfera à parte, com as pessoas que a produzem, com as instituições que a fazem circular, seus críticos.

Danto também aborda o problema a partir da esfera do público que consome arte, o apreciador e/ou o simples espectador. Para ele, o espectador do “Mundo da Arte” é uma pessoa informada, conhecedora do “ambien-

te” artístico e que possui um senso estético bem desenvolvido para reconhecer os objetos como obras de arte. Isto porque, para Danto faz-se necessário um prévio conhecimento intelectual para perceber a obra de arte e poder participar do que ele denomina “atmosfera”, ou seja, esse âmbito de significação em que ocorre as relações entre público e obra. Apenas esse espectador diferenciado pode vivenciar a experiência estética, desconsiderando julgamentos de gosto, apreciações subjetivas e avaliações qualitativas.

Ademais, Danto promoveu a discussão a respeito dos objetos indiscerníveis com a questão: “O que faz de um objeto comum tornar-se uma obra de arte?” A referida pergunta apenas ganhou peso em virtude do contexto político-artístico-cultural em vigência, notadamente devido à dois principais fatores, a saber: (i) a mudança do centro irradiador da arte da cidade de Paris para a América, mais precisamente, para a cidade de Nova York, no período entreguerras, e (ii) a substituição das premissas que sustentavam essa produção do chamado “alto modernismo” para o advento das correntes de uma nova vanguarda como a *Pop Art* e o *Minimalismo*. Foi nesse contexto cultural que o pensamento de Danto tomou corpo, tendo em vista que o debate artístico internacional se encontrava completamente dominado pela arte modernista americana.

As obras de arte produzidas a partir de meados de 1950, responsáveis por uma real transformação no panorama da arte, foram capazes de colocar em suspensão os paradigmas aceitos naquele momento: ao mesmo tempo em que eram incapazes de explicá-las, esses mesmos paradigmas não impediam que elas se tornassem obras de arte (DANTO, 2010, p. 32).

Danto procura dizer o que é a arte, porém, por meio de lógica distinta daquela intrínseca a este conceito de *mimesis*. Com tudo, não estamos inferindo que Danto desconsidera totalmente essa teoria de elucidação da arte, mas vislumbramos que Danto aponta para o erro formal, que culmina no equívoco da redundância ou, conforme suas palavras, no erro de pretender “tornar explícito o que já se sabe” (DANTO, 2007, p. 80).

No começo do livro final da República, Sócrates compara três tipos de criadores: o demiurgo divino, o marceneiro e o pintor. Tomemos por exemplo uma cama para explicar as diferenças entre a atividade de cada um. Há uma cama por si mesma, criada pelo demiurgo,

em referência à qual toda a multiplicidade de camas é nomeada. É a Forma da cama. Ela não tem nem tamanho e nem figura definidos, não pode ser feita de nenhum material em particular, nem pertence a nenhum período ou estilo particular da história do mobiliário. Ela não pode ter nenhum traço visível, pois isto a tornaria novamente algo singular. A Forma da cama se define por oposição aos indivíduos e nunca se identifica com indivíduo nenhum, preservando sua universalidade deste modo, bem como sua heterogeneidade diante do sensível. Se ela tivesse qualquer característica individualizante, seria necessário que Deus criasse ainda uma outra, mais universal ainda e acima dela. Quando um marceneiro (o *technítes*, artesão) planeja fabricar uma cama, ele precisa concentrar-se sobre essa cama realíssima e esforçar-se com o auxílio do cálculo para fabricar uma cama que seja adequada ao uso. Pensemos agora na relação do artista com a cama. O pintor que apenas pinta a cama fabricada pelo marceneiro está duplamente distante da Forma da cama, ou cama em si, ou cama ideal. Como o pintor imita a cama do marceneiro, que já está a dois passos afastado da cama em si, ele se afasta três passos da cama em si: “aquele que está três graus afastado da natureza chama ‘imitador’” (Rep. 597e). (Lembremos que o grego antigo não conta a partir do zero, mas a partir do um, antes de o Ocidente introduzir o zero na aritmética.). Assim, as belas-artes, isto é, as imitações encontram-se “a uma distância de três graus da verdade” (Rep. 602c). As imitações são cópias de cópias de coisas verdadeiras (DRUCKER, pp. 38-39).

Nesta Teoria da Imitação (TI), a *mimeses* é considerada a condição suficiente de arte. Neste caso, o argumento procurou definir a arte pelo traço comum de distintas obras que lhe são contemporâneos. Ou seja, a TI institui-se a partir do objeto artístico que é observado, procurando defini-lo a partir de suas propriedades manifestas. Desse modo, a teoria figura-se numa reprodução de seu próprio alvo, compartilhando de sua essência. Trata-se, portanto, de uma teoria sobre a “*arte como imitação*” da realidade e, simultaneamente, de uma “*teoria da arte*” como imitação de seu próprio objeto de investigação.

Se a teoria exige que classifiquemos *estes reflexos* como arte, essa mesma exigência é uma prova de sua inadequação: “é uma imitação” não é uma condição suficiente de “é arte”. No entanto, talvez porque os artistas se dedicaram *efetivamente* à imitação, quer no tempo de Sócrates, quer depois, a insuficiência da teoria não foi notada até à invenção da fotografia (DANTO, 2007, p. 80).

Conforme Danto, sendo a TI uma teoria que simplesmente mimetiza seu próprio objeto, não se institui como reveladora do ser da arte. Porém, o fato desta teoria não conseguir apreender a natureza da arte, não seria, no entanto, um problema fundamental, nem para Glaucon, nem para seus amigos. Nas palavras de Danto: “Glaucon e os seus companheiros dificilmente poderiam saber o que era arte e o que não era; se assim não fosse, nunca teriam sido enganados por imagens-no-espelho” (DANTO, 2007, p. 81).

O equívoco da Teoria da Imitação na sua instituição de um critério de arte falacioso jamais descaracterizou a natureza da obra de arte que pretendia causar a ilusão de realidade pela imitação. Ao contrário, essa teoria apenas corroborou o ideal desses objetos de arte, discriminando como não-arte, aquilo que já não era arte. Desse modo, os espectadores da arte, desconhecendo a possibilidade de a arte mimética vir um dia ser apenas um dos modos de manifestação artística, reconheciam a arte como imitação da realidade ou ilusão e apenas guiavam seu olhar segundo as próprias exigências do que observavam. Ou seja, cumpriam o papel de espectador, deixando-se “enganar” pelas “imagens-no-espelho”.

A Teoria da Arte como Realidade (TR), por sua vez, surge como uma revolução conceitual, embora mantenha alguns traços da TI. Segundo Danto: “Emerge então uma nova teoria, que retém o que pode reter da competência anterior, mas engloba os fatos até então recalcitrante” (DANTO, 2007, p. 82).

A TR surge a partir da exigência de uma teoria que fosse capaz de explicar ou abarcar novos fenômenos artísticos, que não mais compartilhavam da característica mimética da obra de arte. Danto atribui esse novo fenômeno ao advento das pinturas pós-impressionistas. Essa teoria encontrou como critério para definir a arte, a própria realidade do objeto.

De acordo com essa teoria, os artistas em questão deviam ser compreendidos, não como imitadores ineficazes de formas reais, mas como criadores bem-sucedidos de novas formas, tão reais quanto as formas que se considerava que os melhores exemplos da arte anterior imitavam com credibilidade (DANTO, 2007, p. 83).

Ao denunciar a ilusão ou não-realidade do objeto mimético, institui esse novo sentido de realidade, enquanto uma “nova entidade” inserida no mundo. Ou seja, diferentemente da arte mimética, que se trata de pura

ilusão, os novos objetos artísticos são dotados de realidade. Não se trata, no entanto, da mesma exata realidade do mundo real, mas de uma realidade de um mundo conceitual paralelo, a saber, o Mundo da Arte.

Para Danto, a obra de Warhol irá estimular a reformulação do problema da natureza da arte, não mais em termos de propriedades conceituais ou estéticas, mas de condições históricas e contextuais. Isto porque, como, por exemplo, a obra *Brillo Box* no mesmo momento em que ela foi feita, vários outros artistas e movimentos estavam propondo obras de arte ontologicamente semelhantes. “Os chamados indiscerníveis, não são imitações de nada, mas a própria coisa que antes era imitada” (DANTO, 2010 p. 19). Essa nova forma de justificar a essência da natureza da arte, proposta por Danto, ampliou as possibilidades de conjugar a filosofia à arte.

O fato de confundir uma obra de arte com um objeto real não é uma proeza tão grande quando uma obra de arte é o objeto real com o qual alguém se confunde. “O problema é como evitar esses erros, ou removê-los uma vez que já foram cometidos” (DANTO, 2010, p. 35). A obra de arte é um objeto concreto e não a ilusão de um objeto. O cerne da questão é filosófico. Trata-se não apenas de confundir um objeto vulgar com uma obra de arte, mas, principalmente, demonstrar que há qualidades irreduzíveis nas obras de arte que as diferem dos objetos comuns.

Para Danto, a identificação do objeto como obra de arte envolve a passagem da faculdade da percepção para a faculdade da significação. Ou seja, um objeto banal limita-se a simplesmente *ser*, enquanto que o objeto apontado como obra de arte é sempre a *propósito de alguma coisa*. Envolve uma contextualização artística formada pelos objetivos do artista e pela essência do objeto enquanto obra de arte que comunica algo e provoca reações no campo do sensível.

O problema ontológico ressaltado é que a caixa de *Brillo* do Andy Warhol é exatamente igual à caixa de *Brillo* do supermercado. A dificuldade colocada pela contemporaneidade para as teorias da arte anteriores está no fato de que a obra de arte não é mais algo feito a partir de alguma referência, mas o próprio objeto (RACHEL COSTA, 2014¹).

¹ Artigo intitulado “*The artworld as a proposal*” da Professora Doutora Rachel Costa, publicado em 2014.

Danto ressalta especialmente a obra de Warhol *Brillo Box* explicando que foi a partir dessa obra que desenvolveu sua teoria, pois passou a compreender que a arte e a filosofia caminham juntas. “A *Brillo Box* ajudou-me a resolver um problema tão antigo quanto a própria filosofia, isto é, como definir arte. Mais ainda, ela me ajudou a explicar, em primeiro lugar, por que esse é um problema filosófico” (DANTO, 2012, p. 13). Warhol não reproduziu apenas um objeto de uso comum do cotidiano norte-americano esteticamente agradável, mas tornou a diferença entre o objeto comercial e o objeto artístico ao mesmo tempo invisível e monumental.

A exposição de Andy Warhol, na Stable Gallery, consistiu no preenchimento do espaço – do chão ao teto – com réplicas de embalagens das caixas de esponjas de aço com sabão *Brillo* – marca norte-americana muito popular e detentora de um projeto visual exitoso que permaneceu no mercado desde meados dos anos 60 até o final dos anos 90, quando a logomarca Brillo e o design das embalagens sofreu mudanças. A célebre *Brillo Box* – que consistiam numa série de caixas construídas em madeira compensada em cujas faces se imprimiu a logomarca do sabão *Brillo*, tal quais as verdadeiras embalagens do produto – não possuíam nenhum traço relevante que as distinguisse destas últimas. Warhol parecia ter cruzado a fronteira já atenuada que separava as obras de arte dos demais objetos: a julgar pelo aspecto visual, o limite havia se dissipado.

Em uma entrevista, Danto declarou: “Eu parei de fazer arte por volta de 1964, quando vi a exposição de Warhol. Foi uma espécie de descoberta sobre mim mesmo ocorrida em algum momento de 1962. Eu passei a achar mais interessante dedicar-me à filosofia do que fazer arte. Eu estava trabalhando em uma gravura quando esse pensamento me ocorreu, e me lembro de dizer a mim mesmo: “se essa é a maneira como você se sente, então é melhor parar”. Assim, na verdade, eu parei e desmanchei meu estúdio e, desde aquele dia, não desenhei sequer uma linha [...] A exposição me instigou imensamente, mas realmente não podia compreender muito bem o que se passava na minha mente. Mais tarde, naquele mesmo ano, fui convidado para falar sobre arte no encontro anual da *American Philosophical Association*. Decidi dedicar a conferência a essa nova arte que eu via surgir, ou seja, a Pop, mas também, em alguma medida, o Minimalismo. Aquela fala intitulada “*The Art World*” foi a primeira coisa que publiquei sobre filosofia da arte, e ela realmente mudou o modo em que

as pessoas pensavam a arte filosoficamente. Naquele ensaio pode-se ver como eu transformei essa experiência em filosofia”².

Ao criar o *Mundo da Arte*, Danto apresenta uma atmosfera que insere as instituições e os atores desse *Mundo*, despertando a necessidade de promover o ato de delegar à comunidade referente a responsabilidade e a condição de legitimar a obra como arte. No entanto, esse ato de delegar responsabilidade não é algo novo. A filosofia da ciência já trabalhava com essa ideia apresentando resultados bastante produtivos.

Um bom exemplo desta estrutura de pensamento filosófico encontramos na obra de Thomas Samuel Kuhn (1922–1996), notadamente em sua principal obra: *A Estrutura das Revoluções Científicas*. Segundo Kuhn, todo processo científico atravessa dois estágios, um aparentemente estável e um outro completamente instável, imprevisível e revolucionário. O primeiro estágio é denominado de ciência normal. É a ciência determinada segundo as regras e modelos de um paradigma ou de uma tradição de pesquisa científica; neste estágio, o trabalho dos cientistas não vai além do que esclarecer e elucidar conceitos fundamentais de maneira acrítica e doutrinária. Tais regras da ciência normal não são apresentadas no sentido de um conjunto de métodos que prescreverão a pesquisa científica, mas como práticas convencionais que serão adotadas e condicionadas a fatores sociológicos e culturais.

Danto certamente inspirou-se nessa teoria, mas o conceito de Mundo da Arte não se resume a uma comunidade legitimadora, ele comporta as bases ontológicas de sua filosofia da arte, o que torna sua teoria ainda mais forte e determinante para compreender a natureza da arte. Tendo em vista o fato de que o conceito de Mundo da Arte proposto por Danto é único e funciona como condição suficiente para definir arte de maneira clássica, por meio de condições necessárias e suficientes.

A partir de 1969, o filósofo norte-americano George Dickie passará a utilizar o termo “Mundo da Arte”, apresentado por Danto, numa tentativa de aproximá-lo ao funcionamento de uma instituição social. No artigo *Defining Art*, de 1969, George Dickie apresenta elementos do que viriam a compor a primeira versão da “Teoria Institucional da Arte”. Parece claro

² Introdução e entrevista concedida por Arthur Danto a Virginia Aita (fevereiro de 2006), publicada na Revista Forum Permanente, <http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/entrevistas/arthur-danto>.

que Dickie assume as premissas de Danto e pretende avançar com aquilo que acredita ser a explicitação do conteúdo de sua tese principal, por meio de uma definição real que escapasse às restrições previstas pelas teorias da arte apresentadas até aquele momento.

A teoria de Dickie apresenta-se como uma tentativa de acomodar os novos fatos ao mundo da arte, servindo como proposta hermenêutica para a questão da natureza da arte. O que ele produziu foi um tipo de definição que poderia ser chamada de “formal”. Segundo Dickie, se as obras de arte parecem não possuir em comum nenhuma propriedade específica, talvez a essência da arte não resida nas suas propriedades estéticas.

Para Dickie as teorias tradicionais da arte falharam em tentar apontar um conceito essencial para a arte. Isto porque, assim como a teoria que relaciona a arte à representação tomou a imitação como essência da arte, e se concentrou em uma propriedade relacional da obra, isto é, na relação entre a arte e o seu conteúdo; a teoria da arte como expressão enfatizou a relação da arte com as emoções ou sentimentos do artista. Na “Teoria Institucional da Arte” tal como as pessoas, os objetos podem adquirir determinados estatutos apenas porque há instituições capazes de os outorgar. Desta maneira, também os objetos adquirem o estatuto de obra de arte, porque pertencem ao âmbito da instituição “Mundo da Arte”.

Dickie vislumbra no sucesso histórico dos *readymades* uma indicação fundamental para uma possível definição do conceito de arte. “Na grande confusão causada por aqueles objetos e seus correlatos havia algo, pelo menos, que a reflexão filosófica sobre a arte não devia excluir: o “mundo da arte”, ou seja, uma instituição que funciona a partir da normatização de práticas (ações) sociais que definem o lugar próprio da arte, e que compreende nas suas normas: artistas, historiadores, espaços de exibição, críticos, público em geral, assim como as teorias que funcionam como condicionantes para algumas obras” (DICKIE, 2007, p. 106).

Dickie chama de “ação de conferir estatuto de arte” essa ação tipicamente humana, e que teria ficado evidente, apesar de sempre ter existido, a partir do dadaísmo, movimento que propunha como arte objetos triviais conscientemente escolhidos. O poder da concessão do estatuto da arte não acontece quando um artista cria, imagina e produz uma obra de arte, nem quando coloca à disposição sua obra para que seja apreciada,

ou ainda, quando um artista visualiza propriedades especiais em um objeto encontrado com o intuito de exibi-lo para apreciação e avaliação.

O ato de conferir ao objeto de arte a condição de candidato à apreciação deve ser realizado pelo artista, pelo curador, crítico, esteta, galerista, espectador, e assim por diante, em função do conhecimento teórico e de experiências adquiridas e enriquecidas pelo pertencimento ao próprio mundo da arte.

Dickie aceita o pressuposto de Danto de que o entendimento filosófico da arte tem início quando se percebe que nenhuma propriedade visível distingue a realidade da arte em geral. Nesse sentido, ele estaria seguindo a perspectiva aberta por essa observação, ao propor um deslocamento da análise para as propriedades extrínsecas à materialidade das obras a fim de responder à pergunta sobre a natureza da arte. Dickie, além de valorizar a ação do artista ou do grupo de pessoas envolvidas no processo de criação e exposição de obras, busca metodologicamente evitar que casos particulares se tornem contraexemplos que desabonem a validade universal da definição do conceito de arte.

O Mundo da Arte é, portanto, para Dickie, uma tentativa de acomodar os novos movimentos artísticos como manifestações legítimas de arte. Se as obras de arte parecem não possuir em comum nenhuma propriedade específica, diz Dickie, é porque simplesmente a essência da arte não reside em supostas propriedades, mas se encontra presente no contexto que as define como tal. No sentido de entender esse contexto, Dickie aponta para seu caráter estrutural: a estrutura complexa na qual se inscrevem as obras de arte da qual fala Danto.

De acordo com Dickie, Danto estaria se referindo, efetivamente, à natureza institucional da arte quando indica a interpretação e a necessidade do conhecimento teórico para a contemplação e entendimento da arte.

Entretanto, não obstante a proximidade interpretativa dos dois filósofos, há uma discrepância teórica entre suas concepções de Mundo da Arte. Enquanto o mundo da arte para Danto compreende a teoria e a história da arte, Dickie faz uma abordagem mais sociológica e prática. Na sua teoria, a arte é uma atividade guiada por regras e os membros do mundo da arte desempenham papéis pré-determinados que são, em sua maioria, convencionais e que devem, portanto, ser apreendidos.

O ponto crucial de divergência entre as teses dos dois filósofos parece ser a própria noção de “Mundo da Arte”. Para Dickie, o termo servi-

ria para intitular “uma certa instituição social” na qual os “especialistas” agem em nome da mesma. Para Danto, por sua vez, é aquele que nos permite ver alguma coisa como arte, encerra também um caráter institucional, mas em decorrência, por certo, da própria estrutura estabelecida e identificável – composta pelas obras de arte historicamente ordenadas e pelas teorias artísticas – que o constitui.

Poderíamos inferir que os especialistas de Dickie agem em nome de “certa instituição social” (o Mundo da Arte), enquanto que os especialistas de Danto são informados pelas teorias artísticas e pela história da arte, ou, de acordo com sua revisão, pelo mundo historicamente ordenado das obras de arte, emancipadas por teorias que são elas mesmas historicamente ordenadas (DANTO, 2006, p. 38).

De qualquer forma, a teoria que apresenta o Mundo da Arte nos concede um vasto campo hermenêutico para o desenvolvimento de análises da natureza da arte. Para tentar entender o que é Arte, precisamos conhecê-la primeiramente em sua essência e apenas a Filosofia pode nos fornecer esse conhecimento profundo. Nesse sentido, o Mundo da Arte pode ser visto como proposta hermenêutica par a análise profunda da natureza da arte. Só a Filosofia pode nos responder *O que é a Arte?*

REFERÊNCIAS

CARROLL, Noel. *Filosofia da Arte*. Lisboa: Texto e Grafia, 2010.

DANTO, Arthur C. *A Transfiguração do Lugar-Comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. *Após o Fim da Arte, A Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Edusp, 2006.

_____. O Mundo da Arte. In: *O que é Arte? A perspectiva analítica*. Trad. Carmo D'Orey. Lisboa: Dinalivro, 2007, pp. 79-100.

_____. O filósofo como Andy Warhol. *Ars: Revista do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo*. Vol. 1, n. 4, pp. 98-115. São Paulo: ECA/USP, 2004.

DICKIE, George. *Art and Aesthetic: An Institutional Analysis*. Cornell University Press, 1974.

_____. Defining Art. In: *American Philosophical Quarterly*. Volume 6, Number 3, July 1969, pp. 253-256.

_____. *Introdução à Estética*. Trad. de Vitor Guerreiro. Revisão científica de Desidério Murcho. Lisboa: Bizâncio, 2008.

_____. *The Art Circle*. Haven Publications, 1984.

_____. What is Art? In: *O que é arte? A perspectiva analítica*. Trad. Carmo D'Orey. Lisboa: Dinalivro, 2007, p. 101-118.

O estético em Paul Ricœur: uma hermenêutica da desfiguração?¹

Vinicius Sanfelice
(UNICAMP)

INTRODUÇÃO

A formulação explícita que Paul Ricœur fornece de estética – *aísthesis* como *ser afetado* – identifica a recepção do texto com a própria ação de ler. É a definição encontrada em *Tempo e Narrativa* a partir de uma fenomenologia da leitura (RICŒUR, 1985, pp. 243-263). Antes dela, no artigo “Lógica Hermenêutica?” (2010b), ele menciona uma “experiência compreensiva” que pode ser verbal ou não verbal, e cujo exemplo é o prazer estético. A peculiaridade desse uso, anterior à sua teoria narrativa, é que a experiência em questão aparece como solução para certos problemas da hermenêutica, como o das suas condições epistemológicas e o da sua condição de criticidade. Esses problemas são explicitados pelas objeções distintas que a filosofia analítica e Habermas direcionam contra a hermenêutica. Para chegar às questões de validade, Ricœur precaveu-se para que a subordinação heideggeriana do plano epistemológico ao ontológico não fosse entendida como uma solução para a validade da compreensão. A urbanização da província heideggeriana foi apenas um ponto de partida, ele procurou ir além da reivindicação de universalidade pela “fusão de horizontes”, aplicando uma discreta correção a Gadamer a partir de complementos explicativos que desoneram a compreensão da *pertença* à tradição.²

¹ Este trabalho foi financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP – Processo 2015/27009-3).

² Conferir o artigo “La fonction herméneutique de la distanciation”, republicado em *Du texte à L'action* (1986). O tratamento da noção de “texto” é uma diferença fundamental entre suas hermenêuticas. Os critérios da textualidade são: 1) a linguagem como discurso (dialética: o discurso é efetuado como acontecimento e compreendido como significação); 2) o discurso como obra estruturada – é uma produção a partir da linguagem (composição, parte de um gênero, e estilo de um indivíduo); 3) relação da fala e da escritura no discurso e nas obras (a escrita torna o

A afirmação da explicação como um momento metódico do compreender retoma a preocupação com as condições epistemológicas da hermenêutica e afasta-se da radicalização ontológica, embora seja discutível se esse afastamento ou adiamento é suficiente. A tentativa ricœuriana de imaginar uma ponte em direção a uma hermenêutica que reflita sobre seus fundamentos linguísticos não busca endossar uma ruptura com a tradição, mas mapear algumas alternativas que dizem respeito à experiência de compreensão. A hermenêutica poderia ser uma tecnologia (*Kunstlehre*) da compreensão da linguagem sobre a interpretação de textos; Ou algo que diz respeito a uma “experiência compreensiva”, que pode ser verbal ou não verbal. Uma forma de investigar o que seria essa experiência que identifico com a dimensão estética da hermenêutica é por meio dos fundamentos linguísticos e visuais da metáfora. Proponho que alguns recursos mobilizados por Ricœur tendo em vista uma hermenêutica literária sejam usados para uma reflexão sobre a experiência da obra de arte figurativa. Meu procedimento será similar ao adotado por ele no artigo “A metáfora e o problema central da hermenêutica” (2010b) em que metáfora e texto são ligados por serem casos de discurso que demandam interpretação. A ligação que pretendo aprofundar é a que existe entre metáfora e imagem-ficção. Tratarei da figuração na obra de arte como um caso de Metaforicidade.

I – METÁFORA: IMAGEM-FICÇÃO

A teoria da metáfora vinculada à semântica contemporânea enfatiza o caráter de tensão como causa do sentido metafórico – é uma teoria da interação entre os termos do enunciado e não da substituição, isto é, ocorre no nível da frase e não mais no da palavra, como em Aristóteles e na teoria clássica. A inovação semântica é um fenômeno de predicação que ocorre pelo choque entre campos semânticos, e é na demanda de interpretação gerada pelo conflito que o leitor constrói a resolução na forma figurada. Esse

texto autônomo em relação à intenção do autor, às suas condições socioculturais de produção, e que emancipa também o leitor); 4) a obra discursiva como projeção de um mundo (“mundo do texto”: sentido e referência do discurso fictício – referência de segunda ordem –, interpreta-se, em um texto, a proposta de um mundo); e 5) o discurso e a obra como mediação da compreensão de si (apropriação como “compreensão à distância”: compreender-se diante do texto é também uma desapropriação através das variações imaginativas).

processo de resolução é identificado com um *insight* que coloca a imagem como produção do discurso: são imagens ficcionais forjadas por uma imaginação produtiva, produzidas por um esquematismo da atribuição metafórica. Ricœur denomina esse esquematismo de ícone verbal ou matriz da nova pertinência semântica. Essa experiência de ter uma imagem por meio de sua construção é relacionada também à experiência do “ver como” que mantém juntos o sentido e a imagem:

O “ver como” posto em ação no ato de ler assegura a junção entre o sentido verbal e a plenitude imaginária. Tal junção não é mais algo exterior à linguagem, na medida em que pode ser pensada como uma relação, precisamente a semelhança; não mais a semelhança entre duas ideias, mas a mesma que institui o “ver como”. (...) Essa antecedência do “ver como” sobre a relação de semelhança é própria ao jogo de linguagem no qual o sentido funciona de maneira icônica (RICŒUR, 2005, p. 326).

Mas o sentido é icônico também porque se revela em imagens que suspendem a referência ao real a partir da dimensão ficcional – a ficção entendida como modalidade de iconicidade. Nas páginas que seguem essa definição, a explicação do sentido metafórico será completada com a da referência metafórica – é na tese de uma referência duplicada que emerge de uma referência anterior, arruinada pela não significação literal, que encontramos a afirmação de que a ficção tem o poder de redescrever a realidade. Um dos modos de entender a teoria do sentido e da referência metafórica é aceitar que a contrapartida do “ver como” é um “ser como”. Em relação à obra de arte, talvez devêssemos identificá-lo como àquele que está próximo do Heidegger tardio. Outro modo é insistir na teoria da referência generalizada, na afirmação de que “refazer a realidade é tarefa dos sistemas simbólicos” e aprofundar a comparação entre metáfora e modelo a partir da imagem. Acredito que a natureza da imagem ficcional, sua produção, sua recepção, e sua exemplificação como figuração artística, remetem ao difícil equilíbrio desses dois modos de pensar a questão da arte e da linguagem.

O primeiro ponto que vou tratar é o da extensão da teoria da metáfora às obras não verbais. A comparação que Ricœur faz é entre certas configurações de obra de arte e a polissemia presente na metáfora – a

capacidade de integrar níveis de sentido e manter diversas significações em uma mesma expressão. Ele usa como exemplo uma escultura de Henry Moore localizada acima do laboratório onde ocorreu a primeira reação nuclear controlada. Ela é descrita como polissêmica por representar diversas possibilidades: o crânio de um sábio, um átomo que explode, a própria terra – e ter a capacidade de intensificar significados ao condensá-los. Seria um caso de polifiguração. A figuração aparece quando o processo de ampliação ou aumento icônico é comparado ao trabalho do pintor. A pintura surge como um exemplo de acréscimo de sentido à realidade. Ricœur estende, assim, aos símbolos não linguísticos a abordagem da imagem poética, da ficção inserida em uma obra.

Ao afirmar que Cézanne nunca pinta a mesma montanha, e que o pintor realiza um acréscimo à representação de um objeto, Ricœur defende a ruptura com o real a partir do aumento icônico comunicado pela pintura. A ideia de acréscimo, como função pictórica, seria estendida também à pintura não figurativa e sinalizaria um polo de retirada do real em que a função de representação é mais tênue ou até nula. A capacidade de uma obra de arte significar e transformar a realidade seriam maiores nessas expressões que revelam sua pureza em relação ao real. O problema aqui é o entendimento de que toda obra de arte, inclusive a musical, corresponde a um *mood*, a uma emoção perdida e restituída pela obra. Ricœur afirma que as tonalidades afetivas são criadas – cada peça gerando sua cadeia de tonalidades. A dificuldade consiste em saber que tipo de figuração estaria presente nessas disposições de humor ou o que significa abrir o espaço emocional onde os sentimentos serão figurados. O *mood* designa tanto algo emotivo na obra de arte quanto uma situação singular em que um objeto demanda do artista uma resposta também singular e passível de ser partilhada. Seria o momento de lembrar que a estética não é da ordem da predicação, e de considerar, no caso da música, uma abertura para o místico, mesmo que não sejamos obrigados a compartilhar das motivações do artista.

O privilégio do *mood* na concepção ricœuriana de obra de arte pode ser entendido como uma hesitação entre identificar estado de alma poético e índice ontológico de uma maneira de ser, isto é, dar um passo em direção à Heidegger; E relacionar *obra* e *mundo* a partir de Nelson Goodman – insistindo que sistemas simbólicos reorganizam o mundo. É

compreensível supor que essa hesitação, se houve, foi breve, e que a continuidade da reflexão sobre a metáfora e a narrativa *deve* ser entendida como aprofundamento ontológico de abertura de um mundo em que eu possa habitar. Creio, no entanto, que a identificação do *mood* com a emoção restituída pelo trabalho artístico reafirma a criação e a própria obra como enigmas. Por isso, retomo a ideia de obra de arte como expressão de um estilo – algo ao mesmo tempo material e espiritual – e que Ricoeur privilegia no seu mais antigo texto sobre arte, quando o *mood* ainda não havia entrado em seu vocabulário.³ Uma catedral gótica combinaria a matéria como solução técnica de um problema e como projeção espiritual. Assim, o entrecruzamento de ogivas eleva a nave – e o nosso olhar – ao mesmo tempo em que expressa o espírito de uma época. Uma concepção de mundo projetada em símbolos materiais facilmente distinguida, por exemplo, das formas do templo grego.

Vou expor minha hipótese de experiência compreensiva da figuração artística através de um quadro que acredito ser coerente com a Metaforicidade. Vou utilizar da atualização que Jean-Luc Amalric faz da teoria ricoeuriana da imaginação, afirmando um esquematismo ficcional a partir dela. Em seu trabalho encontramos a proposta de uma dialética entre um ficcional virtual pré-reflexivo e um ficcional atual que corresponde ao trabalho reflexivo e semântico da imaginação. Essa dialética parte da encontrada em Ricoeur entre um simbolismo implícito (de nosso pertencimento ao mundo da vida) e um simbolismo explícito *inscrito* na linguagem e já articulado ficcionalmente. É relevante a afirmação de Amalric de que uma “metaforicidade virtual” precederia toda invenção metafórica, e que esse processo dialético envolve uma *quase* experiência ficcional – verbal e não verbal – que corresponde ao “ver como”:

É ao mesmo tempo uma *experiência* que nos *afeta* – na medida em que a onda das imagens escapa a todo ato voluntário –, e um *ato* que efetuamos – na medida em que a compreensão de uma metáfora é um ato de leitura e de interpretação pelo qual o fluxo icônico encontra-se orientado e ordenado. (...) aparece, assim, que o próprio da *imaginação ficcional* é operar uma *ruptura radical com*

³ Conferir: “La place de l’oeuvre d’art dans notre culture” foi publicado na revista *Foi & Education* (nº 38, 1957). Ele está disponível online: <http://www.protestantismeetimages.com/P-Ricoeur-La-place-de-l-oeuvre-d.html>

a ordem do real. É na medida em que esta *neutralização do real* equivale também à *neutralização de um simbolismo sempre já aí* que se torna, então, possível uma *refiguração da nossa experiência*. (AMALRIC, 2016, p. 162).

Podemos partir daí e considerar que a Metaforicidade inclui a atualização da virtualidade indicada pela reserva de sentido, isto é, pelo simbólico implícito. A partir da teoria da imaginação evita-se renovar a leitura metafórica dos afetos – a busca de uma estética da metaforização afetiva das emoções que estaria limitada ao prazer.⁴ Mas ao invés de tomar a refiguração do mundo do leitor como uma metaforização em sentido amplo, entrando de fato na teoria narrativa, pretendo entender o processo metafórico a partir da experiência compreensiva de *redescrição* proporcionada pela obra de arte figurativa.

II – UM GRANDE SALTO ATÉ A NARRATIVA

A bigger splash faz parte de uma série de três pinturas em que a representação da água tornou-se para David Hockney um problema singular a ser respondido. Diante da dificuldade em figurar a imagem da água, Hockney introduz inteligibilidade na pintura fazendo alusão ao pulo. É assim que as linhas brancas constituem uma resposta singular irredutível à representação mimética da água: elas causam uma *redescrição* metafórica. É possível seguir essas linhas assumindo que elas adiam – no quadro e na visão do espectador – a integração em uma textualidade próxima da narrativa. Embora pareça óbvio que o agente do pulo determine o significado do quadro, o pintor o figurou a partir de uma impertinência semântica e pictórica. Isolada, ela é composta de um borrão branco pincelado sobre um fundo azul e o efeito está no limite da alusão figurativa.⁵

⁴ Essa tentativa, parcialmente rechaçada por Ricœur, foi feita por Eugene F. Kaelin: “No que diz respeito à dimensão *estética* da metaforicidade, pergunto-me se ela se encontra limitada ao papel destinado ao prazer tido nesta metaforização das emoções. Esta análise parece-me adequar-se mais precisamente ao prazer *trágico*. Ao certo, a vantagem desta focalização é a de contribuir para uma estética da recepção como a de Jaus, que eu analiso em TR2. Esta estética confere às expectativas do leitor o seu justo papel no confronto entre o mundo dela e o mundo do texto” (RICŒUR, 1997, p. 188).

⁵ “A Bigger Splash could be considered figurative in the sense that there was a figure who’s just gone under the water. The splash must have been made by something; presumably it was made

Entendo que a Metaforicidade em obra pode ser isolada dos elementos narrativos, e que a pintura de Hockney é um exemplo dessa figuração que ocorre por meio da estrutura tensiva da metáfora. Além disso, ela rege o sentido e a referência mesmo que o quadro incorpore outros elementos que atualizariam uma “Metaforicidade virtual” inscrita pelo artista. Seria possível pensar a figuração pela afirmação de habitação e também pela de refazer o “mundo”. Para ficar com os elementos dispostos pelo quadro, vou assumir que a borda da piscina é uma linha divisória entre o elemento de alusão trabalhado através do borrão e o elemento arquitetônico representado pela casa. A casa pode ser pensada como representação e também, fenomenologicamente, como habitação. Assim, podemos introduzir a questão da refiguração narrativa presente na tríplice mimesis, e sugeri-la como uma alternativa – abertura de um mundo em que eu possa habitar – adicionável àquela que refaz o mundo em termos de obra.

Em “Arquitectura y narratividad” (2003), Ricœur afirma um paralelismo entre a inscrição temporal da narrativa e a edificação espacial da arquitetura. Ele sugere uma correspondência entre o ato de narrar e o de construir: o tempo da narrativa configurando a vivência do passado, e o espaço construído como lugar de durabilidade do habitável. A correspondência que se estabelece é entre a síntese espacial presente na arquitetura e a síntese temporal do heterogêneo. Para abordar essa temporalidade e essa espacialidade, a estratégia é partir dos três níveis em que a mimesis poética opera: pré-figuração, configuração e refiguração. O último nível, momento propriamente estético da poética ricœuriana, deve ser entendido como recepção e releitura de nossos lugares de habitação. A refiguração narrativa é o momento em que a compreensão de si identifica-se com a abertura de um âmbito possível; e que espacialmente corresponde à habitação como resposta, como réplica ao ato de construir.

by a figure. But if you take away the chair, for instance, and the reflection in the glass, it becomes much more abstract. You could even take away the glass, and then it becomes even more so; no colour – absolutely flat” (HOCKNEY, 1976, p. 126). Afirmação que pode ser comparada com essa (da parte do espectador): “O que me deixa reservado [figurativo/não-figurativo] é o pressuposto narrativo da maioria das telas [pinturas de Poussin]. É preciso poder identificar as histórias representadas. Mas o olhar educado pela pintura não-figurativa apenas consegue ver o jogo extraordinário da cor e do desenho e o perfeito equilíbrio entre ambos” (RICŒUR, 2002, pp. 233-234).

Trata-se também da construção do objeto como texto literário e como lugar de memória. Uma fenomenologia da leitura pode registrar a quase *mise-en-abyme* da obra de arquitetura dentro do quadro. Para uma análise a partir desse ponto de vista, no vocabulário fenomenológico da figuração o elemento narrativo configurado pela obra de Hockney registra a invasão da arquitetura modernista na Califórnia. A história narrada é a do hedonismo no final dos anos 1960. Mas Ricœur não está explicitamente tratando a arquitetura como obra de arte – a função prática prevalece sobre a função estética.

Por sua vez, uma análise do elemento arquitetônico a partir de Nelson Goodman, em “Como os edifícios representam” (2009), permite retornar o vocabulário da denotação e da expressão metafórica, compartilhado por ambos quando usam o exemplo das catedrais. Para Goodman, a forma principal de representação nos edifícios é por meio das propriedades possuídas e exemplificadas. O entrecruzamento de ogivas pode ser pensado como a dinâmica metafórica da catedral gótica que eleva e exalta, mas não é capaz de abater. Para quadros ou edifícios, ocorre a exemplificação de propriedades *possuídas* literal ou metaforicamente (expressão). A Metaforicidade inscrita no problema da referência permite uma segunda interpretação da casa modernista pintada por Hockney. Se, como afirma Ricœur, referência e denotação podem ser tratadas como sinônimos na aplicação de etiquetas, uma pintura exemplificará o cinza – designará uma *posse* do predicado cinza – e expressará tristeza: a metáfora como operação de transferência de um predicado não verbal. Todo um esquema para o processo metafórico surge quando exemplificar e denotar são identificados como casos de produção de referência diferindo apenas pela direção.

Com a ideia de referência generalizada é possível considerar a figuração, em meu exemplo, da seguinte forma: a figura da casa *possui* as linhas da arquitetura modernista, exemplifica uma casa modernista, mas não como tantas da Califórnia construídas no final dos anos 1950, e sim como aquela singularizada pelo estilo do pintor. As linhas denotam a casa, são uma amostra de suas características, mas essa exemplificação literal é acompanhada pela exemplificação metafórica, isto é, pela *expressão* do hedonismo que acompanha tanto a organização dos objetos quanto a figuração alusiva do pulo. É uma denotação invertida: a casa é denotada

pelo que exemplifica. O que permitirá falar de cores como sons, ou da arquitetura na pintura, é toda uma transposição que deve ser entendida como migração conceitual.

III – INTERPRETAR: FIGURAR A QUESTÃO

Há vantagens na teoria da referência generalizada. Para uma consideração estética, assim como para a poética, a principal é que na expressão das representações as qualidades agora pertencem às coisas e deixam de ser consideradas meros efeitos subjetivos experimentados pelo espectador. Assim, importa a afirmação de que na experiência estética as emoções funcionam de modo cognitivo:

A excelência estética é uma excelência cognitiva. Deve-se mesmo falar de verdade da arte, caso se defina a verdade pela ‘concordância’ com um corpo de teoria e entre hipóteses e dados acessíveis; em síntese, pelo caráter ‘apropriado’ de uma simbolização. Esses traços são convenientes tanto para as artes como para o discurso (RICŒUR 2005, p. 354).

A desvantagem seria o aspecto pragmatista e nominalista dessa teoria, que Ricœur procurou complementar com a teoria dos modelos em conjunto com a *redescoberta* metafórica. No entanto, avançar a análise em direção ao poder de detecção ontológica das obras de arte aumentaria o risco de incorrer em alguma forma de misticismo linguístico ou pictórico. Sobre o meu exemplo de Metaforicidade em obra, as duas leituras de *A bigger splash* não são complementares, e procurei evitar na análise estética uma possível incompatibilidade encontrada na poética ricœuriana: sua proximidade com a concepção heideggeriana da linguagem não sustentaria a posição entre um fator semântico intralinguístico e um ontológico extralinguístico. Por outro lado, o procedimento estético de atualização de uma “metaforicidade virtual” seria compatível com uma adesão ontológica entendida como efeito gravitacional – uma motivação para a produção da inovação semântica.⁶ Essa questão, no entanto, só poderá ser

⁶ Assim não recairíamos em uma incompatibilidade porque o que acontece na linguagem é o resultado do trabalho do poeta/artista. Ao contrário do que afirma Jean-Marc Tétaz, que encontrou na passagem para o fator ontológico uma contradição: a manifestação de uma maneira de ser das coisas, que caracteriza a “experiência poética”, seria trazida à realidade pelo que o poeta

estabelecida quando modificarmos o próprio significado de compreensão da hermenêutica de partida – é a última etapa do processo e diz respeito às fontes metafóricas do próprio discurso filosófico. Para responder provisoriamente “que importância pode ter a Metaforicidade e sua dimensão estética para a hermenêutica de Ricœur?” tratarei da mudança de objeto: em direção a uma hermenêutica da imagem. Vou tratar brevemente do que entendo por essa mudança seguindo uma sugestão de Alberto Martinengo: a teoria da metáfora estaria ligada à filosofia da imagem, especificamente à virada pictórica.

A relação do verbal com o visual, desenvolvida na virada linguística ricœuriana, encontra outro terreno para o conflito das interpretações. Volta-se para a textualidade e para a imagem, e redireciona o foco hermenêutico a partir de um paradigma estético e figurativo.⁷ Martinengo procura inscrever o aspecto visual da metáfora na virada pictórica de Mitchell. Não seria deslocar o linguístico como paradigma do significado, se com isso entendemos uma reversão ao campo da imagem. Ele afirma, seguindo Mitchell, que imagem e texto estão reunidos como elementos, até certo ponto, indissociáveis. Essa leitura coloca em cena, comparativamente, uma teoria para a qual a imagem é possibilidade da linguagem em seu aspecto criativo e estético (Ricœur) e uma teoria para a qual a linguagem é suporte dentro de uma relação complexa com a imagem (Mitchell). Não precisa ser a relação entre o visual e o verbal que caracteriza a imagem-texto em Mitchell – o paradigma hermenêutico de visualização seria estético no sentido kantiano do termo – provê, por meio da imagem, uma inteligibilidade própria. Como nota Martinengo, a metáfora funciona como um dispositivo de visualização para a construção de imagens através de enunciados. É por isso que a poética ricœuriana se constitui como “percurso da linguagem à imagem”.

diz, mas sem que ele a comande. Ao mesmo tempo, a produção da metáfora é entendida como resultado de diversos procedimentos realizados pelo escritor. Tétaz afirma que, salvo considerarmos que os escritores não são os poetas, há uma contradição entre produzir tendo o controle e a algo vir à realidade sem controle do poeta. É possível, realmente, que os escritores não sejam os poetas... O contexto citado por ele é o da disputa com a “usura” de Derrida – e trata do rejuvenescimento das metáforas mortas. Conferir: Jean-Marc Tétaz (2014). Essa interpretação deve ser confrontada com a de László Tengelyi (2007, p. 164). Embora ele faça a distinção entre *re-description* and *refiguration* haveria uma continuidade no que diz respeito à verdade metafórica.

⁷ Conferir: Alberto Martinengo (2013). A teoria da metáfora aparece para iluminar o caráter simbólico da reflexão, mas toma protagonismo na investigação ricœuriana das inovações linguísticas. Ver também: Martinengo (2014, pp. 39-40).

O caráter pictórico entre linguagem e imagem não é um tema estranho à Ricœur – podemos dizer apenas que ele não incluiu em sua hermenêutica um problema encontrado na reinterpretação linguística da psicanálise. Em “Imagem e linguagem em psicanálise”, ele irá propor que o universo de discurso adequado para ela é a imagem. E insiste que se a própria linguagem psicanalítica trabalha no nível figurativo, ela requer uma teoria apropriada da imaginação. É preciso destacar que o contexto é a busca de uma semiótica da imagem para a psicanálise. A partir da linguística de Jakobson, por exemplo, metáfora e metonímia aparecem no contexto retórico como operações que atravessam todas as operações da linguagem. Da estrutura narrativa da experiência do analisando, passando pela reformulação lacaniana do inconsciente como outro discurso, a vocação para a linguagem apelaria também para uma teoria da imagem, uma reorientação que Ricœur denomina de Fantástico geral. Essa reorientação psicanalítica parte da imagem como trabalho do sonho – sua capacidade de exibir o material psíquico, os pensamentos do sonho, e estaria implicada nos dois processos: condensação e deslocação. Isso que Freud indica como a “apresentabilidade” seriam os dois processos atuando sobre “as ruínas das relações lógicas e no profundo da expressão figurada”. Importa como Ricœur esquematiza essa colocação em imagem que comporta uma “apresentação visual” dos pensamentos do sonho e uma linguagem pictórica. Ele afirma:

O conceito de representabilidade designa, portanto, um nível operatório em que se afirma o parentesco entre condensação, deslocação, disfarce, e que une os aspectos *figurados* da linguagem ao desdobramento espacial e visual de um *espetáculo*. (...) É notável que condensação e deslocação sejam evocadas no mesmo contexto acerca de imagens e de palavras, como se as figuras de retórica pertencessem ao mesmo regime ‘pictorial’ que a visualização [nota 43]. (...) É notável que condensação e deslocação sejam evocadas no mesmo contexto (ver nota precedente) a respeito de palavras e a respeito de imagens visuais, como se as *figuras* de retórica e as *imagens* visuais pertencessem ao mesmo regime de “representabilidade”. (...) Consequentemente, o problema não é tanto que se encontrem palavras em sonhos e que o trabalho do sonho esteja próximo esteja próximo do *verbal wit* que reina nos *jokes*, mas que a linguagem funcione num nível *pictorial* que a coloca na vizinhança da imagem visual, e vice-versa (RICŒUR, 2010a, pp. 98-99).

Na sequência da análise desse nível que une linguagem e imagem, as figuras de retórica assumem um papel de visualização dentro de um regime pictorial. De fato, o que as metáforas proporcionam, na Retórica aristotélica, é esse poder de “pôr sob os olhos”. Duas coisas chamam atenção: o “como se” sem aspas – que em um texto sobre psicanálise vou tomar como ato falho ricœuriano; e que a proximidade entre linguagem e imagem admite um vice-versa. O uso privado que o sonhador faz dos símbolos é um problema para a psicanálise, enquanto que a Metaforicidade trabalha sobre o caráter público do discurso visual – Ricœur partiu do caráter metafórico do símbolo para ultrapassar a hesitante fronteira entre *bios* e *logos*. Para uma hermenêutica da imagem *não existiria* o problema que acarreta o uso “pictorial” pelo sonhador. Se esse uso, em Freud, liga o simbolismo, a imagem e outros fenômenos de apresentabilidade, a metáfora *já está ligada* enquanto processo de visualização. Metaforicidade pode ser entendida, assim, como um dispositivo que institui esse regime ‘pictorial’ de visualização – pertencendo as figuras de retórica e as imagens visuais ao mesmo regime de representabilidade. A comparação adotada no resto da análise, entre o que Freud chama de “considerações de representabilidade” e o esquema kantiano, amplia as manifestações da imagem para além do símbolo.

A unidade do espaço de fantasia ampliado é produzida pela motivação de realizar o desejo, mas essa unidade só pode ser estabelecida, diz Ricœur, pela mediação imaginária comum. Seus traços são a figurabilidade, a colocação em imagem sensorial, em que a representação plástica, em arte, é um exemplo; O caráter semiótico de ser substituível: as diversas expressões são equivalentes quando a imagem, em sua função dinâmica, é entendida tal como o esquema, um procedimento para fornecer imagens aos conceitos. Mas Ricœur introduz um terceiro traço sugerido por Freud: se na base do espaço único da fantasia está a fantasia infantil, no topo nos aproximamos da ficção “no sentido de *invenção* que tomou corpo na pedra, na tela ou na linguagem (...) e possuindo uma existência pública de obra de arte ou linguagem” (RICŒUR, 2010a, p. 104). E aqui, como no imaginário social dividido entre os polos da ideologia e da utopia, Ricœur identifica uma modalidade cativa do imaginário em uma série de imagens equivalentes, substituíveis, e uma modalidade criadora na invenção de expressões diversas.

Nesses desdobramentos encontro o mesmo percurso da sua teoria ficcional em seu consequente apelo à imaginação. O que sugiro a partir da Metaforicidade e da figuração artística é a hipótese de um caminho de retorno da imagem à linguagem – nesse sentido, interpretação e desfiguração estariam articuladas. Se o vínculo entre palavra e imagem impõe uma revisão do modelo hermenêutico, *é provável que antigas questões entre estética e filosofia da arte retornem modificadas. E a hermenêutica ricœuriana poderá opor a resistência de uma reflexão autônoma sobre a obra de arte.*

REFERÊNCIAS

AMALRIC, Jean-Luc (2016), “Símbolo, metáfora e narrativa: o estatuto do ficcional em Ricœur”, In: *Pensar Ricœur: vida e narração*, eds. Roberto Wu and Cláudio Reichert do Nascimento. Porto Alegre: Clarinete, pp. 131-167.

ARISTÓTELES (2008), *Poética*. Tradução: Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

GOODMAN, Nelson (1968), *Languages of Art: an approach to a theory of symbols*. Indianapólis: The Bobbs-Merrill Company, Inc.

__. (2009), “Como os edifícios representam”, In: *Arte em teoria: uma antologia de estética*, org. Vitor Moura. Braga: Húmus, pp. 25-37.

HAHN, Lewis Edwin (1997), *A filosofia de Paul Ricœur*. Lisboa: Instituto Piaget.

HOCKNEY, David (1976), *David Hockney by David Hockney: My Early Years*, ed. Nikos Stangos. London: Thames and Hudson.

MARTINENGO, Alberto (2013), “From the linguistic turn to the Pictorial turn – Hermeneutics facing the “Third Copernican Revolution””, In: *Proceedings of the European society for Aesthetics*, vol 5, pp. 302-312.

__. (2014), “Parlare per immagini. Linguaggio, visione, metaforizzazione”, In: *La Deleuziana*, pp. 30-43.

RICCEUR, Paul (1957), “La place de l’art dans notre culture.” In: <http://www.protestantismeetimages.com/P-Ricoeur-La-place-de-l-oeuvre-d.html>. Acessado em 17 de Setembro de 2016.

___ (1975), "Parole et symbole", em *Revue des Sciences Religieuses*, vol. 49, nº 1-2, pp. 142-161.

___ (1979), "The function of fiction in shaping reality", em *Man and World*, Volume 12, Nº 2, pp. 123-141.

___ (1985), *Temps et récit*. Tome III. Le temps raconté. Paris: Seuil.

___ (1986), *Du texte à l'action*. Essais d'herméneutique II. Paris: Seuil.

___ (1991) "The function of fiction in shaping reality." In: *A Ricœur Reader: Reflection and Imagination*, ed. Mario J. Valdes, 117-136. Toronto: University of Toronto Press.

___ (2002), *A crítica e a convicção*. Tradução: Antoni Hall. Lisboa: Edições 70.

___ (2003), "Arquitectura y narratividad." In: *Arquitectonics* 4, pp. 9-30.

___ (2005), *A metáfora viva*. Tradução: Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2005.

___ (2010a), *Escritos e conferências I – em torno da psicanálise*. Tradução: Edson Bini. São Paulo: Edições Loyola.

___ (2010b), *Escritos e conferências II – hermenêutica*. Tradução: Lúcia Pereira de Souza. São Paulo: Edições Loyola.

SWEENEY, R. D. (2010), "Arts, language and hermeneutical aesthetics: Interview with Paul Ricœur (1913-2005)." In: *Philosophy & Social Criticism* 36, nº 8, pp. 935-951.

TENGELYI, László (2007), "Redescription and Refiguration of Reality in Ricœur." In: *Research in Phenomenology* 37, pp. 160-174.

TÉTAZ, Jean-Marc (2014), "La métaphore entre sémantique et ontologie. La réception de la philosophie analytique du langage dans l'herméneutique de Paul Ricœur." In: *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies* 5, nº 1, pp. 67-81.

Percepção contemporânea da paisagem: considerações iniciais sobre a questão da representação na fotografia aérea e astronômica¹

Cristina Pontes Bonfiglioli
(USP)

1. FOTOGRAFIA, IMAGEM TECNOLÓGICA E GESTO FOTOGRÁFICO

Desde sua invenção, a fotografia caracteriza-se por seus vários modos de imprimir, automaticamente, a luz. Como impressão, a luz pode ser materialmente capturada, seja por saís de prata ou emulsão colorida, típica da fotografia analógica, ou interpretada por abstração algorítmica, surgida nas primeiras câmeras digitais da década de 1980. Após atravessar as lentes dessas câmeras ou *smartphones*, a luz é apresentada nas pequenas telas de cristal líquido como imagem *pixelizada*. Mesmo com essa diferença tecnológica, a luz continua a ser o *medium* captado pelo sistema óptico dos aparelhos, cujo efeito construtivo a partir do olhar do fotógrafo e do gesto fotográfico (FLUSSER, 1994) é mostrado mais vagarosamente por reações químicas ou, mais rapidamente, pela organização automática de algoritmos computacionais.

Essa condição sensorial, inerente à produção do registro fotográfico e à relação entre observador e imagem fotográfica (fruição), faz com que a fotografia seja compreendida como algo que representa objetos, que os mostra, que os revela, que os torna evidentes sem que eles estejam ali em presença, motivo pelo qual se convencionou definir a imagem fotográfica como presença de uma ausência. Tal presença, no entanto, é real apenas em termos da cena em frente à lente, uma vez que a materialidade da imagem está ali, em todo o processo de geração de uma fotografia, do corpo do fotógrafo e seu gesto característico (há sempre um “botão a

¹ Este artigo apresenta aspectos iniciais da pesquisa de doutorado, ora em andamento, sob orientação do Prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

clicar”, que implica um dedo humano) ao material que registra – sal de prata, emulsão colorida, *pixel* (já que o *pixel* é um endereço, uma coordenada física de um elemento imagético em uma tela digital). O registro fotográfico é material, portanto, enquanto a cena ou o objeto registrado não o é, porque se tornou imagem.

No que tange à presença do gesto, Flusser (1994) denominou gesto fotográfico ao processo de busca por pontos de vista, ângulos, perspectivas, caro a todo fotógrafo que aborda um tema ou assunto. Sua subjetividade constitui um modo de olhar e, portanto, um modo de ver será registrado na fotografia. O gesto fotográfico é uma exploração fenomenológica, é o registro da percepção do fotógrafo e inclui o seu corpo, seu estar no mundo enquanto sujeito encarnado (MERLEAU-PONTY, 1999). É essa experiência encarnada que está marcada na fotografia: ela é experiência do corpo *per se* – é preciso estar no mundo enquanto corpo, enquanto aquele que vê e testemunha, para poder fotografá-lo. Desse modo, a fotografia nunca é resultado apenas da precisão da lente, da captura do *medium* (luz) por uma tecnologia. A fotografia sempre apela para nossa existência corpórea no mundo e, de certo modo, opera enquanto prova material do nosso “Ser no mundo”.

Contudo, existem imagens e tecnologias de produção de imagens que não apenas distanciam o gesto fotográfico da execução do registro, como também parecem anular ou aniquilar o gesto fotográfico propriamente dito e, com ele, a própria experiência corpórea, pela introdução de *softwares*: um modo de simulação da fotografia, enquanto gesto e enquanto processo que imita o gesto humano original. Trata-se do desaparecimento do, dito, humano no processo de início, de disparo do registro: algoritmos determinam quando uma sonda espacial ou um satélite meteorológico deve fotografar um determinado cenário ou paisagem astronômica. Se há um dedo humano, ele está indiretamente implicado e, portanto, não se pode mais falar em gesto fotográfico. Contudo, algumas dessas imagens tecnológicas exigem um tratamento visual, plástico, *a posteriori*, para que possam tornar-se imagens fotográficas ou imagens com a verossimilhança de uma fotografia. Surge um novo gesto, que é o de transformar dados matemáticos em imagem visível e, para isso, convocam-se dedos humanos para a pós-produção da imagem fotográfica tecnológica. Nesse aspecto, Cauquelin (2000, p. 32) indaga: “Se a imagem tecnológica

não é mais tida como aquilo que ela figura, em que se transforma a paisagem em relação à natureza que ela, ao mesmo tempo, vela e desvela?”.

Nesse sentido, esses novos processos de produção de imagem são, às vezes, recebidos de modo negativo pelo senso comum, isto é, tais imagens são rejeitadas, recusadas como representações “legítimas”, uma vez que sua produção é percebida como pura manipulação, pois os atributos referenciais delas foram substituídos por cálculos numéricos que não mais representam o referente percebido. É sobre esse novo tipo de percepção, que sugere um embate não apenas entre o sensível e o inteligível, mas também entre o sujeito encarnado e os equipamentos geradores de imagens automáticas, que se é necessário debruçar-se. Tais equipamentos constituem e operam a realidade científica que se produz acerca do não humano e da não existência corpórea, o fora da Terra, e, talvez por isso, essas imagens, geradas na ausência do humano, do gesto que caracteriza a presença material do humano, sejam percebidas mais como ficção científica e não como Ciência. Daí sua maior aceitação em lugares voltados para a experiência sensível enquanto entretenimento, como o cinema de ficção científica.

2. *MEDIUM, MEDIA, MÍDIA*

Galileu Galilei (1564-1642) usou o telescópio para coordenar suas ideias sobre os movimentos da Terra, da Lua e do Sol com explicações matemáticas. Vem daí sua mais famosa metáfora:

A filosofia está escrita nesse imenso livro que continuamente se acha aberto diante de nossos olhos (falo do universo), mas não se pode entender se antes não se aprende a compreender a língua, e conhecer os caracteres nos quais está escrito. Ele vem escrito em linguagem matemática e os caracteres são triângulos, círculos e outras figuras geométricas, sem as quais é impossível para os homens entender suas palavras; sem eles é rodar em vão por um labirinto escuro. (GALILEO, 1623, p. 6 *apud* CALVINO, 2009, p. 89)

Para os filósofos da ciência, focados nos processos inerentes à lógica interna do raciocínio e do método científico, os processos de percepção que relacionam o pensamento do cientista ao mundo que o cerca por

meio de sua própria existência corporal – sua inserção no mundo a partir de seu próprio corpo – não fazem parte da epistemologia da ciência.

É fato que não haveria um telescópio sem Galileu, mas também não haveria Galileu sem o telescópio. A abstração matemática e o equipamento de precisão são equivalentes em termos de seu valor epistemológico enquanto relação fenomenológica, e não apenas enquanto conjunto que opera uma teoria óptica, permitindo observação do movimento dos astros e corroboração da mesma por lógica matemática.

Pode-se afirmar que o telescópio foi o primeiro uso bem-sucedido de um *medium* para fins científicos e que sua invenção e uso estabeleceram a base para a possibilidade de abordagem do trabalho científico por meio da fenomenologia. Essa abordagem permitiria refletir sobre a ação de Galileu como o resultado de uma experiência do corpo que vê, a partir de um lugar no século XVI, e sobre as possíveis relações entre *tekne* e *poiesis* (HEIDEGGER, 2001) implicadas na acepção do telescópio como uma tecnologia de produção de imagens científicas, tanto quanto um meio para a produção de imagens artísticas. De fato, essa aproximação é tão importante que uma grande celeuma foi gerada recentemente com a descoberta de uma cópia de *Sidereus nuncius* (1610), em 2007, que continha desenhos em tinta nanquim (em sua maioria gravuras), inéditos, sobre a configuração da superfície da Lua, tal qual Galileu a observara de seu telescópio. Tal descoberta foi considerada um achado de valor inestimável para a História da Arte e sua relação com a História da Ciência. Contudo, em 2012, confirmou-se que a obra encontrada era uma falsificação.² Esse incidente comprova a relevância dada por historiadores da arte, especialmente, em estabelecer as bases da relação historiográfica e epistemológica entre ciência, arte e tecnologia.

No que tange ainda essa complexa e extensa discussão sobre as diferenças de uso e significação dos termos técnica, tecnologia e *media*/mídia, abordada por vários filósofos e semioticistas, desde o surgimento daquilo que se convencionou nomear de “meios de comunicação de massa”, persiste a questão: o que é *media*? É uma palavra derivada do latim

2 A descrição detalhada dos eventos está disponível em reportagem de Nicholas Schmidle: A Very Rare Book. The mystery surrounding a copy of Galileo's pivotal treatise, *The New Yorker*, December 16, 2013. Disponível em: <<http://www.newyorker.com/magazine/2013/12/16/a-very-rare-book>>.

medium, cuja significação para alguns pensadores, como Flusser (2008) e McLuhan (1969), é resultado das formas assumidas pela matéria (explorando a clássica relação conteúdo-forma). Desse modo, o *medium* é o ar atmosférico que permite a vibração de minhas cordas vocais e dos ossículos do ouvido interno, de modo que recebam as ondas sonoras e as transformem em som audível, o que garante que as pessoas falem e ouçam em condições normais. A areia das praias e dos desertos também é *medium*, uma vez que permite deixar pegadas na orla e nas dunas. Ampliando-se essa noção, nossas carteiras, nossas roupas, o cozinhar (as formas de apresentação da comida) poderiam ser considerados *media* (plural de *medium*). Contudo, a partir de outra abordagem, pensadores tendem a considerar o *medium* como sinônimo da palavra inglesa *means*,³ i.e., um modo de ver melhor, ouvir melhor, ou distribuir mais amplamente conversas e ideias com o auxílio de um aparelho técnico – do rádio ao telescópio, da TV à Internet e smartphones. *Medium* e seu plural *media* corresponderiam, assim, à própria tecnologia e, nesse caso, o aspecto poiético (NUNES, 2012) da tecnologia é perdido de algum modo. É um debate difícil e cada abordagem tem adeptos e defensores. Entretanto, para os problemas que queremos tratar, a primeira definição aqui apresentada é mais interessante, uma vez que permite enfatizar a relação entre técnica e poesia, que pode ser explorada em três níveis, a saber: 1) o da máquina ou aparelho técnico que fixa a imagem; 2) o da máquina ou programa (algoritmo computacional) que organiza a imagem; e 3) a percepção da imagem finalizada enquanto produto fotográfico. Assim, as tecnologias de produção de imagens fotográficas consideradas em nossa abordagem inicial são: 1) as câmeras fotográficas manuais analógicas de filme preto e branco ou colorido e de uso individual, cujo disparo é feito por dedo humano e que capturam a luz branca (como a Hasselblad); 2) as câmeras fotográficas digitais satelitais, geralmente múltiplas, cujo disparo é feito por programa de computador e que capturam comprimentos de onda (como a *Wide Field and Planetary Camera* – câmera de campo largo e planetário, do *Hubble*); 3) os algoritmos computacionais geradores de imagens, que permitem a construção de fotografias a partir de dados matemáticos, estatísticos e probabilísticos, como é o caso de imagens produzidas a partir de dados enviados por sondas espaciais ou imagens produzidas

³ Done o neologismo *mídia* e seu plural *mídias*.

para cinema de ficção científica. Essas três formas tecnológicas de produção de imagens, consideradas pelo senso comum como modos objetivos, neutros, racionais e, portanto, precisos para ver ou descrever cientificamente aquilo que se vê, especialmente o que chamamos de fenômenos naturais, podem, na verdade, provocar o efeito oposto: uma experiência que relaciona *tekné* e *poiesis* (HEIDEGGER, 1953) e que enfatiza o estético enquanto experiência sensível característica da percepção (MERLEAU-PONTY, 1999). Nessa direção,

[...] precisamos reconhecer o indeterminado como fenômeno positivo. É nessa atmosfera que se apresenta a qualidade. O sentido que ela contém é um sentido equívoco, trata-se antes de um valor expressivo que de uma significação lógica. A qualidade determinada, pela qual o empirismo queria definir a sensação, é um objeto, não um elemento da consciência, e é o objeto tardio de uma consciência científica. Por esses dois motivos, ela mais mascara a subjetividade do que a revela. (MERLEAU-PONTY, 1999, pp. 27-28)

3. PAISAGEM, NATUREZA E REPRESENTAÇÃO

A noção de paisagem na Arte está tradicionalmente relacionada ao desenvolvimento de um gênero da expressão pictórica, a chamada pintura de paisagem.

De acordo com Clark (1961, p. 19), “a pintura de paisagem marca as fases da nossa concepção da Natureza. O seu aparecimento e desenvolvimento, desde a Idade Média, é parte de um ciclo no qual o espírito humano tenta, mais uma vez, criar harmonia com aquilo que o rodeia”. Para o autor, só se pode falar em pintura de paisagem propriamente dita a partir do domínio técnico de registro de efeitos de luz como meio de expressão poética, recurso que permitiu a passagem da pintura de paisagem de símbolos para a pintura de paisagem de fatos.

Seguindo essa linha de pensamento, em um estudo sobre o papel da Ciência na elaboração das concepções de Natureza e Paisagem na História da Arte, Cauquelin (2000) destaca o papel específico da perspectiva gráfica, para a construção social da Paisagem como representação da Natureza, no início da Renascença, como apontado por Clark (1961). Essa ideia-chave ajudou artistas em sua habilidade de desenhar, pintar e esculpir a

Natureza e tornou possível para outras técnicas artísticas e científicas a representação daquilo que se percebe como Natureza, hoje. Para a autora:

[...] atualmente, se admite que a ideia de paisagem e sua percepção dependem da apresentação que se fez delas na pintura do ocidente no século XV, que a paisagem só parece 'natural' ao preço de um artifício permanente [...] parece que a paisagem é continuamente confrontada com um essencialismo que a transforma em um dado natural. Há algo como uma crença comum em uma naturalidade da paisagem, crença bem arraigada e difícil de erradicar, mesmo sendo ela permanentemente desmentida por numerosas práticas. [...] A mescla dos territórios e a ausência de fronteiras entre os domínios são uma marca bem própria do contemporâneo; a paisagem não foge a essa regra. Sua esfera se ampliou e oferece um panorama bem mais vasto em apoio à tese construtivista; ela compreende noções como a de meio ambiente, com seu cortejo de práticas, ao passo que as novas tecnologias audiovisuais propõem versões perceptuais inéditas de paisagens 'outras' (CAUQUELIN, 2000, pp. 7-8).

A autora destaca a inespecificidade com que teóricos da Arte, em especial da Arte Contemporânea, mobilizam termos distintos – natureza, paisagem, ecologia, ambiente – tomando-os por sinônimos e ignorando as implicações desse modo de apropriação para a noção clássica de representação.

Inaugurada, assim, pelo perspectivismo gráfico da pintura da Renascença, como apontado por Clark (1961) e Cauquelin (2000), a configuração da Paisagem como sinônimo de Natureza atingiu a fotografia a partir de meados do século XIX. Krauss (1985) problematiza a questão do mimetismo representacional entre Paisagem e Natureza e o amplia para a noção de mimetismo institucional da imagem que se ajusta à parede do museu, corroborando a abordagem de Clark (1961) para a questão:

Após 1860, a transformação da paisagem em visão aplainada e comprimida do espaço estendendo-se lateralmente por toda a superfície foi rápida ao extremo. Começou pela evacuação sistemática da perspectiva na pintura de paisagem, anulando o efeito de profundidade da perspectiva mediante uma série de mecanismos (um contraste fortemente pronunciado, entre outros), que tinham como resultado transformar a penetração ortogonal da profundidade (proporcionada, por exemplo, por uma alameda de árvores)

em uma organização diagonal da superfície. Assim que foi aceita essa compressão, que permitia representar todo o espaço de exposição no interior de uma única tela, outras técnicas foram utilizadas com a mesma finalidade. Trata-se, por exemplo, das paisagens seriais, penduradas umas ao lado das outras, imitando a extensão horizontal da parede, como os quadros de Monet da catedral de Rouen; ou então das paisagens comprimidas e sem horizonte, que se estendiam até ocupar todo o comprimento de uma parede. A sinonímia entre paisagem e parede (uma representando a outra) nas *Nymphaeas tardias* de Monet apresenta-se como um momento particularmente avançado de uma série de operações, em que o discurso estético encontra resolução na representação do próprio espaço que funda sua instituição. (KRAUSS, 2006, pp. 156-157)

Desse modo, Krauss (1985) lembra que existem, de fato, pelo menos dois níveis de representação: aquele da Paisagem percebida como Natureza, e que é traduzida na pintura e na fotografia como tal, por meio do perspectivismo gráfico, e aquele da representação de um discurso estético, vinculado mais a teorias do gosto e do belo (e também a forças que mobilizam o mercado da Arte) do que à experiência sensível. A partir da história da fotografia norte-americana, a autora explora a produção fotográfica de Timothy H. O'Sullivan (1840-1882) e a interpretação canônica pela história da arte fotográfica, que o considera um modelo da beleza misteriosa e silenciosa da fotografia de paisagem produzida na segunda metade do século XIX. Krauss (1985) destaca que esse tratamento histórico, dado à fotografia ocidental de levantamentos geológicos do século XIX, interpretada como uma técnica artística que descreve a Natureza como ela é e que marca a entrada da fotografia no campo das Artes por meio do pictorialismo e depois como técnica independente da estética da pintura, persiste em toda a literatura relacionada ao tema. Tais abordagens teóricas enfatizam a função dessa fotografia como extensões das operações sensíveis produzidas pela pintura de paisagens naturais do século XIX, nos Estados Unidos, e afirmam que essas pinturas, imitadas pela fotografia de paisagem (o pictorialismo), apelavam para o fervor transcendentalista que condicionava o modo como a Natureza era vista: o resultado da criação divina e da presença de Deus. Em face dessas colocações, a autora questiona:

O'Sullivan, em sua época (nas décadas de 1860 e 1870), terá acaso produzido suas fotografias para o discurso estético e o espaço da exposição? Ou terá sido para o discurso científico e topográfico, que serviu com relativa eficácia? Na realidade, a interpretação de suas imagens como representação de valores estéticos (ausência de profundidade, construção gráfica, ambigüidade – e, além disso, intenções estéticas tais como o sublime e a transcendência) não será uma elaboração retrospectiva concebida para afirmá-las como arte? Afinal essa projeção não será injustificada, não constituirá uma falsa história? (KRAUSS, 2006, p. 157)

O problema proposto por Krauss (1985) vai ao encontro de outro aspecto que é importante investigar: o fato da fotografia ter adentrado a história da arte como continuação da pintura de paisagem pode revelar estratégias das teorias estéticas e da própria história da arte em reforçar a noção de que a Natureza é representação da Paisagem e vice-versa. Tal fato parece conduzir muitas das questões teóricas da Estética e da História da Arte ao desafio de interpelação das imagens tecnológicas alvo da nossa problematização, pois, como enfatiza Cauquelin (2000, p. 29), “a Natureza é ‘uma ideia que só aparece vestida’, isto é, em perfis perspectivistas, cambiantes. Ela aparece sob a forma de ‘coisas’ paisagísticas, por meio da linguagem e da constituição de formas específicas, elas próprias historicamente constituídas”. Do mesmo modo, ao apresentar o pensamento de Lenoble (1990), Joseph Beaudé (*in* LENOBLE, 1990, p. 17) ressalta:

Não existe uma *Natureza em si*, existe apenas uma *Natureza pensada*. É ilusório representar a ‘história da humanidade como se se desenrolasse no seio de uma natureza que nada lhe devesse. Que em aparência a coisa se apresenta exatamente assim, é indiscutível. Todo o drama humano consiste justamente em escolher entre aparência e realidade. Veremos, aliás, que a natureza é uma realidade porque pode tomar um sentido espiritual, obrigando a humanidade a refletir sobre si mesma. Mas isso não faria que a natureza existisse se não fosse relativa ao espírito. Pois a história mostra-nos que só uma extrapolação esquematizante permite imaginar que a natureza tem um sentido qualquer independentemente da representação dos sujeitos pensantes’. A ‘natureza em si’ não passa de uma abstração. Não encontramos senão uma ideia de natureza, que toma ‘sentidos radicalmente diferentes segundo as épocas e os homens’.

É bom, pois, que tentemos apreender estas significações diversas que a ideia tomou no decurso das idades.

Nesse sentido, Schama (1996) destaca, de modo análogo, que a natureza não se automeia, mas é nomeada pelo homem: “Antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas” (p. 17). Corroborando o sentido de paisagem como construção e artifício humano, Simmel (2009, p. 7) enfatiza:

Só a sensibilidade pela configuração particular ‘paisagem’ é que surgiu tardiamente e, decerto, porque a sua criação exigiu um afastamento desse sentido unitário da natureza em seu conjunto. A individualização das formas interiores e exteriores da existência, a dissolução dos liames e dos vínculos originais em entidades autônomas diferenciadas – esta grande fórmula do mundo pós-medieval – é que nos permitiu também ver a paisagem como ressaído da natureza. Não admira que a Antiguidade e a Idade Média não tivessem nenhum sentimento da paisagem; o próprio objeto ainda não existia nessa decisão psíquica e nessa transformação autônoma, cujo provento final confirmou, e por assim dizer, capitalizou em seguida o aparecimento da paisagem na pintura.

Assim, enquanto, na Ciência, há um conjunto de palavras que são utilizadas para representar ou referir modos muito distintos para expressar ideias de Natureza – palavras da Antiguidade Clássica, como *physis* e *natur*, ou modernas como *environment* (1595-1605), *Landskip* (1606), *Ökologie* (1866) e *Ecosystem* (1935) –, na Arte, a ideia de Natureza parece ser uma só: a materialidade daquilo que se vê. Contudo, essa ênfase na percepção ótica, na importância da representação daquilo que se vê, parece ter implodido com o aparecimento da pintura abstrata, não figurativa na virada do século XIX para o XX, a partir de 1910. O advento do formalismo na Rússia operou como crítica da representação na arte, destacando os descobrimentos efetivados pelas ciências e pela tecnologia, no sentido de redefinir a relação entre arte e técnica e valorizar a abstração em detrimento da figuração.

Aliás, bem antes disso, com a divulgação da técnica da daguerreotipia em 1839, o caminho em direção ao uso de técnicas maquinicas de

produção da imagem configurou-se como um caminho sem volta. Desde seu advento, a fotografia esteve vinculada à ciência, especialmente a física e a química, mas também às artes. Técnicas fotográficas participaram da produção de obras de artistas como Courbet (1819-1877) e Delacroix (1798-1863) e, aos poucos, a fotografia, além de ser reconhecida como arte independente, incorporou técnicas e tecnologias matemáticas ao seu fazer. O advento das câmeras digitais e de *softwares* para alteração e ajuste de imagens incrementou as possibilidades artísticas de produção de imagens cujo tema é, grosso modo, a paisagem.

São especialmente interessantes as imagens produzidas como representação do espaço geometrizado a partir do plano horizontal que “para nós, seres terrestres, é aquele em que se fazem os deslocamentos vitais, em que se desenvolve nossa atividade” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 17). Tal espaço costuma ser referido ora como imagem da Natureza, ou Paisagem, ou imagem que se refere à Ecologia, ao Ecossistema. Essa transitoriedade de significações aparece também na História e Crítica de Arte: enquanto Lippard (2008) tenta diferenciar a *Land Art* de Robert Smithson dos discursos ambientalistas contemporâneos, Demos (2009), em direção oposta, defende uma História da Arte Ecológica a partir do mesmo movimento artístico. São fenômenos semânticos de divergência nas significações atribuídas aos termos que ressaltam o fato de que a percepção não se faz apenas com os órgãos do sentido, mas com o contexto sociocultural⁴ no qual esses olhos se colocam para o mundo: “o senso comum, também ele, delimita o sensível pelas condições objetivas das quais depende. O visível é o que se apreende *com* os olhos, o sensível é o que se apreende *pelos* sentidos.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 28; itálicos do autor). Assim, dependendo do lugar em que uma imagem técnica fotográfica é mostrada – jornal, portal de notícias na Internet, catálogo de exposição, parede de museu –, a designação daquilo que é visto – paisagem, natureza ou ecossistema – também varia.

Desse modo, outro aspecto do nosso questionamento é o embate entre a representação enquanto convenção – entendida genericamente como imitação do real – na Arte e na Fotografia e a percepção enquanto processo de relação e interpretação da superfície da imagem técnica observada. Tal processo deslinda-se enquanto percepção de certa paisagem,

⁴ Contexto este constituído imagética (por imagens, imaginação e imaginários) e verbalmente (pela linguagem verbal e pelos textos e discursos que ela produz).

de certo tipo de cenário que poderia ser denominado paisagem e que se apresenta como observação de uma imagem tecnológica produzida pela fotografia aérea e astronômica.

Para abordar esse aspecto, pode ser relevante partir do pensamento de Kasimir Maliévitch (1878-1935), o primeiro a considerar as fotografias aéreas como questão para a forma, e que foram utilizadas tanto na Primeira Guerra Mundial, quanto nas pesquisas geológicas e geográficas sobre a superfície da Terra. A perspectiva da distância foi explorada, também, pelos primeiros fotógrafos modernos, em especial Moholy-Nagy (1895-1946) e André Kertész (1894-1985). Nosso intento é propor um percurso, sem a pretensão de exauri-lo, mantendo a atenção às manifestações artísticas e às suas irradiações, de modo a construir uma versão da história cultural da fotografia vertical, isto é, da fotografia feita à grande distância, de cima para baixo, originalmente, mas que perde as referências terrenas quando se trata de fotografar nebulosas, berçários de estrelas ou projetar singularidades possíveis como os buracos negros. Uma ideia lançada por Nadar (1820-1910) quando fotografou Paris a partir de um balão, em 1868, tornando-se precursor do uso de uma tecnologia de deslocamento para a produção de distâncias cada vez maiores e que permitiu o surgimento de uma perspectiva vertical radical registrada pela primeira vez a partir da Lua, pela sequência *Earthrise* (1968) e que atualmente é reproduzida à exaustão pelos satélites que geram imagens ao redor da Terra e pelos astronautas que trabalham na International Space Station – ISS,⁵ situada a 400 km de distância da superfície da Terra. A mesma perspectiva vertical radical é adotada pelas imagens produzidas pelo Telescópio *Hubble*,⁶ situado a 552 km da superfície da Terra, mas cujas lentes estão voltadas para o infinito, captando luz e sombra das estrelas e planetas há milhões de

⁵ A Estação Espacial Internacional viaja a 400 km de altitude a uma velocidade de 28.000 km/h, que desafia a gravidade, literalmente. A essa velocidade, a estação leva apenas 90 minutos para completar uma volta ao redor da Terra de modo que os astronautas trabalhando e vivendo ali vivenciam o nascer do sol e o pôr do sol 16 vezes por dia, todos os dias. Mais informações: <http://www.esa.int/Our_Activities/Human_Spaceflight/International_Space_Station/Where_is_the_International_Space_Station>.

⁶ O Telescópio Hubble é composto por dois espelhos que dirigem a luz para seus seis instrumentos de visualização de imagens espaciais. A cada 97 minutos, o telescópio completa um giro ao redor da Terra, viajando a 8 km/segundo. Mais informações: http://hubblesite.org/the_telescope/hubble_essentials/

anos-luz de nossa Terra. Ainda, os *rovers* (veículo autômato) em Marte e as sondas espaciais fotografam superfícies de planetas distantes, tal como nossos satélites fotografam a superfície da Terra.

No que se refere à noção de representação, a complexidade modifica-se radicalmente também na passagem da fotografia analógica para a fotografia digital – ambas produzidas em presença da luz branca – e destas para a fotografia feita por telescópios e sondas ou satélites espaciais. Esses últimos registram a presença de certos comprimentos de ondas e não mais a luz branca (a faixa do espectro de luz visível aos olhos). Muitas das imagens que estes equipamentos produzem precisam ser traduzidas aos olhos humanos por meio de *softwares* de colorização que permitem ver artificialmente aquilo que não veríamos naturalmente, devido às características do nosso órgão de visão.

Nesse caso, nossa hipótese é a de que para tais imagens existem camadas de representação matemática – camadas de códigos e algoritmos que constroem a materialidade percebida na superfície da imagem, operada em plano bidimensional da tela, seja ela quadro na parede do museu, papel fotossensível ou impresso em fotolivro, ou ainda monitor de cristal líquido. Dois casos radicais que pretendemos estudar são: 1) a imagem dos resíduos que flutuam ao redor da terra, produzida pela European Space Agency – ESA, em 2008, e 2) *Gargantua*, o buraco negro do filme *Interstellar* (2014). Ambas se configuram como construções imagéticas ambíguas, pois possuem diversos graus de combinação entre ciência, arte e tecnologia em sua produção. É nesse sentido que Cauquelin (2000, p. 12) insiste:

Parece, então, que a proposição segundo a qual a noção de paisagem e sua realidade percebida são justamente uma invenção – um objeto cultural patentado, cuja função própria é reassegurar permanentemente os quadros da percepção do tempo e do espaço, – é, na atualidade, fortemente evocada e preside a todas as tentativas de repensar o planeta como eco-socio-sistema.

Com relação aos objetos empíricos desta pesquisa, constituídos pela Fotografia produzida originalmente como divulgação científica e usada como ilustração de um discurso científico geralmente opaco, de difícil acesso e compreensão pelo leigo, há, ainda, seu uso como produto

artístico. Tal é a força poética das imagens produzidas por essa Ciência (a Astronomia) que, apropriadas pelo mercado da Arte, tornam-se livros de Arte Fotográfica, como as obras de Benson (2008) e Devorkin e Smith (2011), nas quais coleções de imagens científicas astronômicas consideradas belas são reproduzidas em imagens sangradas de grandes dimensões, impressas em papel couchê de gramatura elevada.

Pretende-se discutir, então, a relação entre a fotografia aérea e astronômica, a História da Arte e a percepção de formas de representação do espaço terrestre e sideral, ora geometrizado pela câmera analógica, ora matematizado por *softwares* de câmeras digitais. Essa discussão permitirá abordar a questão da representação e do estatuto dessas imagens enquanto objetos cujo regime imagético varia entre o figurativo e o não figurativo, entre a presença de uma ausência e a construção radical do visível. Tal abordagem ocorrerá a partir da investigação de um conjunto de imagens genericamente percebidas como paisagens astronômicas, mas que são construções teóricas complexas e que não podem ser reduzidas às convenções da representação caras à História, à Epistemologia e à Metodologia da Arte. Essas imagens aproximam-se da noção flusseriana de imagem enquanto *calculus* (FLUSSER, 2008), por serem obtidas por linguagem matemática e representadas por concepção artística para que nossos olhos possam acessá-las fenomenologicamente, noção esta que se aproxima da de Couchot e Hilaire (2009) sobre imagem numérica.

Por fim, acredita-se que a pesquisa poderá, também, trazer contribuições para a discussão de uma antropologia filosófica da imagem (BELTING, 2014; WARBURG, 2013; DIDI-HUBERMAN, 2013), vinculada à relação entre *tekné* e *poiesis* (HEIDEGGER, 2001), e que possa auxiliar na construção de uma fenomenologia da imagem tecnológica, independentemente dos usos que dela são feitos – ciência ou arte, pois, como lembra Belting (2014, p. 10)

A pergunta ‘o que é uma imagem?’ exige uma abordagem antropológica, pois como veremos, a resposta é culturalmente determinada e, assim, constitui um tema apropriado para a pesquisa antropológica. [...] Uma obra de arte – seja ela um quadro, uma escultura ou uma gravura – é um objeto tangível com uma história, um objeto que pode ser classificado, datado e exibido. Por seu lado, uma imagem desafia tais tentativas de reificação, até na medida em que,

amiúde, se apresenta no limiar entre a existência física e mental. Pode viver numa obra de arte, mas a imagem não coincide necessariamente com a obra artística. [...] A um nível fundamental a demanda do que é uma imagem exige uma resposta dupla. Devemos encarar a imagem não só como um produto de um dado meio, seja ele a fotografia, a pintura ou o vídeo, mas também como um produto de nós próprios, porque geramos imagens nossas (sonhos, imaginações, percepções visuais) que confrontamos com outras imagens no mundo visível.

REFERÊNCIAS

BELTING, Hans. *Antropologia da imagem*. Para uma ciência da imagem. Lisboa: KRYM + EAUM, 2014.

BENSON, Michael. *Beyond: Visions of the Interplanetary Probes*. New York: Abrams, 2008.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo, Martins Fontes, 2007.

CLARK, Kenneth. *Paisagem na arte*. Lisboa: Editora Ulysseia, 1961.

COUCHOT, Edmond; HILAIRE, Norbert. *L'Art numérique*. Comment la technologie vint au monde de l'art. Paris: Flammarion, 2009.

DEMOS, T. J. *The Politics of Sustainability: Art and Ecology*. Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969–2009, Barbican Art Gallery, London, 2009. Disponível em: <http://www.environmentandsociety.org/sites/default/files/key_docs/Demos_Art_and_Ecology.pdf>.

DEVORKIN, David; SMITH, Robert. *Hubble: Imaging Space and Time*. National Geographic, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas*. Elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

- _____. *Los gestos*. Fenomenología y comunicación. Barcelona: Herder, 1994.
- GALILEI, Galileo. "Saggiatore, 1623" *apud* CALVINO, Italo. O livro da natureza em Galileu. In: _____. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- HEIDEGGER, Martin. "A questão da técnica". In: *Ensaios e conferências*. Rio de Janeiro: Vozes, 2001, pp. 11-38.
- _____. "The question concerning technology". In: HEIDEGGER, Martin. *The question concerning technology and other essays*. London & New York: Garland Publishing, 1977.
- KRAUSS, Rosalind E. "Photography's Discursive Spaces". In: KRAUSS, Rosalind E. "The originality of the Avant-garde and other Modernists Myths". Cambridge: MIT press, 1985, pp. 131-150.
- LENOBLE, Robert. *História da ideia de Natureza*. Apresentação de Joseph Beaudé. Lisboa: Edições 70, 1990, pp. 11-24.
- LIPPARD, Lucy. "Entrevista". In: OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: BEÏ, 2008, pp. 241-290.
- MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *Conversas – 1948*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- NUNES, Benedito. *Passagem para o poético*. Filosofia e Poesia em Heidegger. São Paulo: Loyola, 2012.
- SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SIMMEL, Georg. *A Filosofia da Paisagem*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2009.

As vanguardas modernas

Desdobramentos do formalismo: efeitos dos critérios de pureza e especificidade no minimalismo

Rosa Gabriella de Castro Gonçalves
(UFBA)

A arte contemporânea pôs em cheque muitas das premissas modernistas, fazendo com que a crítica formalista, tal como foi praticada pelo norte-americano Clement Greenberg passasse a soar definitivamente anacrônica, depois de seu pensamento ter sido questionado por outros críticos, teóricos e artistas para os quais preocupações acerca do gosto pareciam obsoletas. Como bem observou Robert Morgan, na apresentação do volume dedicado aos últimos ensaios de Greenberg, a crítica de arte foi se transformando em uma espécie de crítica da cultura em geral, e, com isso, juízos baseados na qualidade, na originalidade ou no gosto individual, como aqueles defendidos por Greenberg, passaram a ser considerados não apenas irrelevantes como autoritários (MORGAN, 2003).

É bem verdade que Greenberg parece não ter compreendido inteiramente as mudanças que ocorreram no mundo da arte sob a pressão do mercado e das mudanças tecnológicas e que a linguagem formalista do modernismo não dialogava satisfatoriamente com formas de arte que emergiram a partir de meados nos anos 1960, como a arte pop, o minimalismo, ou a arte conceitual, mais preocupadas com o estatuto da arte enquanto linguagem do que com a ênfase de Greenberg no aspecto puramente visual das obras. Sensível a estas mudanças, Greenberg mergulhou na teoria para tentar refletir sobre aquilo que percebia na arte contemporânea, passando a recorrer com frequência a Kant, como uma arma pra reforçar a estética modernista, ameaçada pela crescente influência daquilo que ele entendia como um neo-dadaísmo, no qual a arte, livre de pressões propriamente estéticas, passou a ser governada por questões externas à arte.

Greenberg começou a escrever com mais frequência sobre estética, deixando bastante de lado a crítica de arte propriamente dita, a partir

do momento em que a arte passou a poder ser feita a partir de qualquer objeto: a partir daí, segundo ele, o único dispositivo capaz de apontar o que faz de algo uma obra de arte seria o teste do gosto. Além disso, ao constatar que até no caso da pintura, quando levada ao seu limite, mesmo o monocromo pode ser explicado a partir de um desenvolvimento histórico, Greenberg teve de reconhecer que até a pintura passara a ser um tipo de arte genérico: além de bastar ser uma tela em branco para ser pintura, bastaria ser uma tela em branco para ser arte.

Segundo a concepção mais do que conhecida de Greenberg, a partir do Iluminismo cada atividade social formal precisou se justificar racionalmente e a arte, destituída pelo próprio Iluminismo de todas as funções que ela eventualmente pudesse cumprir, corria o risco de ser assimilada ao puro entretenimento, caso não conseguisse se justificar como uma atividade válida por si mesma. E assim, desafiada a defender sua autonomia, cada arte teria passado a procurar aquilo que possuía de único e irredutível.

A partir dessa concepção Greenberg apontou, na pintura francesa a partir de Courbet, a afirmação cada vez mais enfática das limitações impostas pela linguagem pictórica: a planaridade da superfície, o formato da tela, a materialidade da tinta, dentre outras propriedades que deixaram de ser ocultadas pela pintura tornando-se, gradualmente, cada vez mais tematizadas por ela. Analogamente a poesia, com Rimbaud, Valéry, Mallarmé, dentre outros, havia começado a se debruçar sobre o próprio fazer poético ainda mais cedo (GREENBERG, 1996). E um processo semelhante pode ser observado em todas as artes modernas: na arquitetura, na dança e na música, com diferentes graus de aceitação por parte do público. Em suma: “a mensagem da arte moderna, abstrata ou não, de Picasso, Matisse, ou Mondrian, é precisamente a de que os meios são o conteúdo” (GREENBERG, 1992).

A evolução da pintura como uma arte modernista teria sido mais lenta que a das outras artes. Talvez ela tenha até começado antes, mas por ter um número maior de convenções a descartar, teria levado mais tempo para chegar a um termo. A literatura tem menos convenções a eliminar para chegar a sua própria essência, que é a de comunicar significados conceituais. Na música, as convenções parecem ter sido abandonadas há muito tempo, por isso seu processo de modernização se estabilizou. Greenberg não acreditava que esse dismantelamento da tradição tives-

se sido empreendido meramente pelo seu efeito revolucionário mas, sim, para “manter o nível e a vitalidade da arte”. A pintura, contudo, não teria ainda concluído este processo de depuração de todas as convenções mas, sem dúvida a pintura norte-americana e, mais especificamente aquela realizada pelos expressionistas abstratos, seria aquela mais capaz de representar esta atitude.

O modernismo achou que se poderia avançar nessa pesquisa indefinidamente e que levaria muito tempo até que uma pintura deixasse de ser uma pintura e se tornasse um objeto arbitrário; mas também percebeu que quanto mais longe avançassem esses limites, mais explicitamente eles precisariam ser observados e indicados. Mondrian seria o melhor exemplo de que esse processo autocrítico exige muita disciplina para que a artisticidade não se perca. O pensamento de Greenberg foi desenvolvido, portanto, a partir da idéia de que cada arte deveria se voltar apenas para aquilo que lhe era específico. Esta especificidade pode ser interpretada como algo constituído pelo resíduo de todas as convenções pré-modernas que sobraram quando a pintura foi se libertando daquilo que era comum às outras artes. Mas, paradoxalmente, quanto mais a pintura radicalizou as convenções que limitavam seu meio, mais ela se aproximou da escultura.

Greenberg se deu conta que a radicalização da especificidade poderia levar a arte a esse ponto, mas não se propôs propriamente a resolvê-lo. O que podemos observar é que ele não foi absolutamente receptivo ao minimalismo, embora este represente, de uma certa maneira, uma radicalização das ideias de pureza e especificidade promovidas por Greenberg. Daí a importância do gosto, ou seja, se uma tela em branco pode ser uma pintura, ou se um objeto qualquer pode ser uma obra de arte, a única coisa capaz de nos levar a decidir se algo é ou não arte (ou arte relevante) residiria na qualidade da experiência proporcionada por aquele objeto.

Contudo, o fato de ter resistido aos movimentos que sucederam o Expressionismo Abstrato não significa que Greenberg fosse um conservador. Suas considerações não agradavam aqueles que não se interessavam pela continuidade da autocrítica modernista, e, além disso, muitas vezes foram mal interpretadas sendo, frequentemente, associadas à defesa de um gosto burguês ou, até, aristocrático. Greenberg foi considerado autoritário e dogmático, por conferir ao seu gosto pessoal um tom de

verdade absoluta mas a questão é que, para ele, a arte era um processo contínuo e, por isso, ela sempre deveria ser julgada em relação à arte anterior e medida em relação a esta; Greenberg não via a arte moderna como uma série de rupturas incoerentes, mas como uma progressão inteligível. Porém, ao que parece, quem estava vivendo um momento de ruptura era o próprio Greenberg.

Em 1971, ao abrir o primeiro seminário da série que proferiu no Bennington College, depois publicada sob o título *Estética doméstica*, declarou: “penso, sim, que nos encontramos neste momento, em uma posição especialmente vantajosa para fazer algo um pouco novo, por conta do que aprendemos com a arte contemporânea nos últimos dez anos. Creio que se tornaram claras certas verdades gerais acerca da arte, as quais nenhum filósofo da estética poderia ter descoberto anteriormente” (GREENBERG, 2002). Face à arte contemporânea, que o desafiou contrariando muitas das expectativas que mantinha acerca dos desdobramentos do expressionismo abstrato, a saída encontrada por Greenberg foi defender aquilo que ele entendia por qualidade: “é pela) qualidade que me interessa, e a assim chamada arte avançada dos últimos dez anos colocou em pauta a questão da qualidade como nunca se fizera antes” (GREENBERG, 2002). Surpreendido pela confusão de fronteiras da arte contemporânea – confusão entre os limites de cada linguagem, confusão entre erudito e popular, etc., Greenberg viu como única alternativa o exercício do gosto porque para ele, a despeito das aparências, não poderia haver confusão quanto ao valor: uma obra é ou não é boa.

Greenberg continuou a defender a idéia de que a qualidade da arte é diretamente proporcional à densidade da decisão que foi tomada para que ela fosse feita e que boa parte dessa densidade é gerada pela pressão da resistência imposta pelas convenções de um determinado meio. O que chama a atenção é o fato de Greenberg ter continuado a julgar a arte contemporânea segundo sua perspectiva formalista, sem se dar conta de que seu discurso não era pertinente para tratar de fenômenos artísticos que tinham uma natureza inteiramente diferente daquela manifestada pelo modernismo. A despeito de todas as outras intenções da arte contemporânea, Greenberg continuou insistindo na idéia de que a experiência estética deveria ser uma questão de qualidade, ou seja, que ela é experimentada do mesmo modo que a arte moderna. O moderno era, para ele, um

clássico, um cânone atemporal e, nessa medida, pós-modernismo seria uma expressão vazia.

A ideia de qualidade no pensamento de Greenberg pode ser relacionada com uma certa posição que ele assumiu no âmbito da estética, na medida em que ele procurou se situar na discussão acerca da subjetividade ou objetividade dos juízos de gosto, defendendo a segunda posição, a partir da qual inferiu que o gosto que prevalece e forma um consenso ao longo do tempo acerca de quais as melhores obras é o gosto que se volta para as melhores obras, pois são as pessoas que realmente se dedicam a julgar a arte aquelas que exercitam este tipo de juízo e, portanto, estão aptas para isso. Ora, é evidente que, por mais abstrata que a palavra “qualidade” possa ser, esse ponto-de-vista custou caro a Greenberg e, em grande parte, estimulou sua fama de arrogante, pois o critério da qualidade parece se associar a uma série de limitações quanto a coisas que não poderiam receber este rótulo, e proibições não são bem-vindas na arte contemporânea.

Segundo Serge Guilbaut, a questão definitiva em torno da qual poderíamos discutir a falência ou o sucesso do modernismo seria a sua relação com a cultura de massa. E qualquer tentativa séria de considerar esta questão precisa levar Greenberg em conta, na medida em que ele forneceu um dos mais influentes enquadramentos teóricos tanto para a pintura modernista, como para o fenômeno da vanguarda:

Historicamente, o significado de Clement Greenberg repousa sobre o fato de ele ter analisado uma preocupação profunda, compartilhada por muitos intelectuais de esquerda na década de 1940: a necessidade de uma resistência e de uma negação modernistas ao positivismo da sociedade de consumo. A uniformidade que tanto a cultura que o *kitsch* (propagado pelo capitalismo) como a arte difundida como propaganda financiada por regimes autoritários simbolizavam tinha de ser criticada para proteger a liberdade que ambos os sistemas negavam (GUILBAUT, 2004).

Nesse contexto, o formalismo de Greenberg teria sido o fruto de tensões ideológicas. Vale a pena lembrar que em dezembro de 1937 a *Partisan Review* publicou uma carta de Trotsky analisando a situação do artista norte-americano. Tanto Trotsky, como Breton e Greenberg atribuíam a crise cultural à decadência da aristocracia e da burguesia, imaginando

que a solução para esta crise somente poderia ser dada pelo artista independente. Em Greenberg essa idéia se cristalizou na idéia de vanguarda artística, como única alternativa de se preservar a qualidade da cultura na luta contra o *kitsch*.

Na década de 40, a arte norte-americana foi se tornando cada vez mais autoconfiante e foi neste cenário que Greenberg começou a escrever suas críticas semanais no *The Nation*, estabelecendo, “um sistema crítico baseado nas características que ele definia como tipicamente norte-americanas e que supostamente deveriam diferenciar a arte americana da arte francesa” (GUILBAUT, 2004) como vitalidade, virilidade, brutalidade, violência, espontaneidade, e assim por diante. A pintura e a escultura modernistas eram para ele os bastiões da vanguarda autêntica, aquela que busca um padrão de qualidade elevado, por oposição a uma espécie mais acessível de vanguarda, aquela inventada por Duchamp e pelos dadaístas, com a qual identificava a Arte Pop e outras experimentações feitas nos anos 60 e 70.

Em uma conferência proferida em 1968, posteriormente publicada como artigo com o título “Avant Garde Attitudes: New Art in the Sixties”, Greenberg concluiu que a vanguarda já não o chocava mais. A vanguarda havia se tornado o *mainstream*, algo aceito por toda a sociedade, algo assimilado de uma maneira praticamente institucional. E atribuía à decadência do expressionismo abstrato o fato de ter surgido um espaço no qual a arte pop havia se tornado possível: “A popularidade e a falta de qualidade do expressionismo abstrato no seu estágio terminal criaram as condições para o que aconteceu e para o tipo de arte que, nos anos 60, o substituiu” (GREENBERG, 1995). Segundo sua análise, a arte pop seria fácil e familiar demais e, por isso, não representava nenhum desafio para o gosto tendo, assim, sido assimilada rapidamente e, logo, se desagastado.

A falência da arte pop, por sua vez, seria uma consequência da excessiva obviedade das suas formas e os artistas que a sucederam teriam tentado remediar esta situação por meio de artifícios para tornar a arte “difícil”. Isso apenas reforça a ligação entre a *Novelty Art* e a Pop. A *Novelty Art* é aquela que mascara a banalidade da pop mostrando-se extravagante e hermética: “A idéia de difícil é evocada por uma fila de caixas, por um simples bastão, por uma pilha de lixo, por projetos de paisagismo, pelo plano de uma trincheira cavada ao longo de centenas de milhas, por uma

porta entreaberta, por uma parede branca, enfim...” – como se a dificuldade em considerar algo arte fosse igual à dificuldade em se experimentar pela primeira vez uma obra de arte profundamente original. “Como se uma dificuldade esteticamente extrínseca, meramente fenomenal ou conceitual pudesse reduzir a diferença entre bom e mau na arte a ponto desta tornar-se irrelevante” (GREENBERG, 1995). Em suma, Greenberg usa os adjetivos banal, superficial, irrelevante, artisticamente insignificante, para falar da arte contemporânea.

Ainda assim, os ensaios reunidos no livro *Arte e Cultura* tornaram-se um best-seller entre os artistas logo que foi publicado, em 1961 e, sobretudo, o ensaio “Pintura modernista” se transformou numa espécie de *Organon* da estética para toda uma geração, mesmo para aqueles que o rejeitavam. Afinal de contas, Greenberg forneceu uma explicação coerente para a pintura moderna e para o Expressionismo Abstrato. Em contrapartida, acerca da arte realizada no período subsequente, suas considerações não foram bem acolhidas.

Em um artigo de 1971, “*Counter-Avant-Garde*”, Greenberg afirmou que aquilo que havia de novo na arte em termos fenomênicos, configuracionais e físicos evidenciava muito pouco de novidade propriamente artística ou estética, constatando que, na arte do passado a novidade fenomênica coincidia com a novidade genuinamente artística, mas que esta equação teria se perdido. Aquilo que a arte vinha apresentando como novidade nos anos 70 era, a seus olhos, uma banalização do que já havia sido feito: Duchamp já havia mostrado que a diferença entre arte e não arte era convencional e, desde então, ficara claro que tudo poderia ser experimentado esteticamente e que tudo o que pode ser experimentado esteticamente poderia ser experimentado como arte. Duchamp já teria provado que a noção de arte não significava uma habilidade do fazer, mas um ato de distanciamento mental que poderia ser executado mesmo sem a percepção. Este teria sido o início de algo que se poderia chamar de arte em geral, ou de arte em um sentido ampliado.

O feito de Duchamp consistiu, segundo Greenberg, em ter mostrado que para ser arte, basta que algo se coloque numa situação artística formalizada, sem tentar satisfazer expectativas. Desde Duchamp este teria se tornado o estereótipo da arte de vanguarda e isso teria meramente chamado a atenção para algo banal e que para Greenberg não era capaz

de enriquecer a experiência estética. A surpresa, que para ele era um fator essencial na satisfação das expectativas estéticas mais básicas, passara a ser concebida apenas em relação a coisas não estéticas, derivando do fato de apresentar como arte algo que usualmente não é considerado como tal: uma roda de bicicleta, um urinol, a pressão atmosférica medida ao mesmo tempo em diferentes lugares, a representação de objetos em materiais ou escalas incongruentes... Enfim, Duchamp poderia atrair a atenção do público para algo banal, mas este algo não se tornava mais interessante por estar em um contexto artístico. E isso abriu espaço para arte mal formalizada, pois as expectativas estéticas às quais este tipo de arte “por decreto” se dirigem são, usualmente, rudimentares, daí Greenberg não considerar Duchamp um grande artista e, sim, um fenômeno cultural relevante, pois a questão da arte não deveria ser, simplesmente, ampliar os limites daquilo que pode ser considerado arte, mas aumentar o repertório daquilo que pode ser considerado boa arte: Isso é o que significava estender os limites da arte para a vanguarda clássica. A vanguarda clássica estava interessada em qualidade, em dar reconhecimento a um tipo de arte capaz de mobilizar as pessoas, o que a mera formalização da arte, colocar um objeto inusitado num contexto artístico – não é capaz de fazer.

Para Greenberg, o que poderia haver de atraente na arte contemporânea, associada a essa vanguarda “mais acessível”, não teria nada a ver com a qualidade: seu interesse poderia ser histórico, cultural, teórico, mas não estético. Ela significaria um desafio maior para o entendimento que para o gosto. Segundo o crítico, os futuristas descobriram a vanguarda, mas coube a Duchamp criar o “vanguardismo” (*avant-gardisme*). Com este, o choque, o escândalo, a mistificação e a confusão foram tomados como fins neles mesmos e deixaram de ser evitados como efeitos colaterais das inovações na arte. Trata-se de um tipo de impacto que diz mais respeito às expectativas culturais e sociais do que face ao gosto, o que só pode representar um empobrecimento da noção de vanguarda.

A mera aparência da arte pop, bem como de outras experiências nas quais podemos perceber a influência de Duchamp já anuncia a incompatibilidade de tais propostas com os interesses de Greenberg. Em contrapartida, as preocupações formais da Arte Minimalista não parecem, ao menos à primeira vista, estranhas ao seu pensamento. Contudo, este era um tipo de arte que não lhe agradava: para ele, a arte minimalista perma-

necia como idéia, e nada mais. É inegável que a visão do modernismo desenvolvida por Greenberg foi fundamental para os minimalistas, mas Greenberg julgava que a literalidade da arte minimalista não seria capaz de mobilizar ninguém esteticamente por tratar-se de uma arte que se julga livre das pressões exercidas pela expectativa – e a arte dependeria dessas pressões e apenas quando está sob a pressão de uma expectativa elevada e treinada por uma quantidade significativa de experiência estética a arte se torna comunicável.

É curioso pensarmos no desinteresse de Greenberg pelos minimalistas, quando autores tão diversos como Michael Fried, Thierry De Duve e Hal Foster acreditam que o minimalismo seria justamente uma radicalização dos critérios de pureza e especificidade atribuídos por Greenberg ao modernismo. Segundo De Duve, os pintores da geração que sucedeu a dos expressionistas abstratos teria ido até o grau último da planaridade, chegando assim à pintura monocromática, ponto no qual, de acordo com Greenberg, passou a ser difícil distinguir algo como pintura. E a partir desse ponto, a discussão teve de ser levada para o campo do tridimensional. Ou seja, desse ponto de vista o minimalismo pode ser entendido como uma consequência lógica da própria posição de Greenberg, segundo a qual, a evolução natural da pintura moderna, ao abrir mão de tudo o que era acessório, chegaria ao plano do suporte e nada mais. Porém, o que o incomodava era o fato da obra minimalista ser uma espécie de estímulo para refletir acerca de algo externo a ela, no lugar de suscitar uma experiência estética calcada na percepção da obra nela mesma.

É pertinente abordar algumas considerações feitas por Michael Fried entre 1966 e 1967 nas quais Fried, ele mesmo um discípulo de Greenberg – passou a ver a concepção de modernismo defendida por Greenberg como reducionista. Nesse momento, Fried começou a defender a ideia de que a pintura modernista, em seu constantemente renovado esforço para descobrir o que ela deve ser, estaria sempre se dirigindo para fora de si mesma e, nessa medida, sua crítica também não poderia ser neutra e descontextualizada, mas procurar elucidar a convicção de que os conceitos que ela aplica iluminam, efetivamente, as obras que pretende discutir. Quando este contexto se modifica, os conceitos precisam ser alterados. Assim o conceito de planaridade, tão apropriado para se pensar a pintura a partir de meados do século XIX, não teria mais relevância para se refletir acerca da arte pop, do minimalismo ou da arte conceitual.

Antes de De Duve, Fried já havia considerado que os minimalistas teriam, simplesmente, levado ao pé da letra a definição de modernismo de Greenberg, criando artefatos que não representavam nada, objetos literais, como podemos atestar em seu artigo “Shape as form”, no qual Fried identificou, nas pinturas expostas por Frank Stella em 1966, denominadas por ele “polígonos irregulares”, justamente um desdobramento da pintura modernista:

As novas pinturas de Frank Stella investigam a possibilidade da forma enquanto tal. Por forma enquanto tal estou me referindo não meramente à silhueta do suporte (que eu deveria chamar forma literal), não meramente aos contornos dos elementos numa pintura dada (que eu chamaria de formas representadas), mas a forma como um meio no interior do qual são feitas escolhas envolvendo tanto a forma literal quanto a forma representada (FRIED, 1998).

Segundo Fried a forma se tornara, então, algo diferente daquilo que ela era na pintura modernista: ela se tornara um objeto de convicção. Enquanto com Pollock, Newman e Morris Louis teria surgido um modo de ilusionismo exclusivamente óptico, baseado no reconhecimento da planaridade ou bidimensionalidade do suporte, Frank Stella e Kenneth Noland teriam descoberto um novo modo de estrutura pictórica baseada na forma do suporte e, não, na sua planaridade. Nos primeiros, aquilo que é dissolvido ou, ao menos neutralizado por esse ilusionismo meramente óptico, é a planaridade da superfície da pintura e, não a superfície em si. A experiência é uma experiência decorrente da aplicação de vários pigmentos, substâncias e cores sobre uma tela. Para os últimos, a forma do suporte, incluindo aí suas proporções e dimensões exatas, assumirão uma importância muito mais ativa e explícita e a forma literal tem primazia: pode-se dizer que a forma representada se tornou dependente da forma literal.

Assim, nas pinturas em alumínio de Stella, as faixas preenchem o suporte reiterando a forma imposta pelas bordas do suporte, ou seja, a forma literal determina toda a estrutura da pintura. Noland, por sua vez, quando passou a trabalhar com o motivo dos *chevrons*¹ teve de se haver

¹ Faixas em forma de V invertido, como aquelas presentes nas mangas das fardas de militares para indicar a patente.

com o problema de como centraliza-los em um suporte retangular. Ou talvez, como sugere Fried, o tema dos *chevrons* pode ter surgido justamente porque Noland estaria interessado em trabalhar com a questão da forma do suporte. A hipótese de Fried é a de que quando passou a se interessar pelo motivo do *chevron*, Noland estaria procurando uma relação mais explícita entre forma representada e forma literal e, finalmente, ao deslizar o vértice dos *chevrons* ao longo do suporte, escapando do eixo perpendicular à base, se libertado da necessidade de trabalhar unicamente com formatos quadrados e passado a poder trabalhar com formatos retangulares. Nos *chevrons* assimétricos, como nota Fried, a dimensão exata do suporte se torna importante porque, se a ponta de baixo do *chevron* não tocar a borda de baixo do suporte, a relação entre a forma do *chevron* e a forma do suporte se torna um problema, o que não acontecia antes.

Algum tempo depois, Noland começou a realizar as pinturas em suportes facetados (as *diamond-shaped paintings*), nas quais a presença do suporte se intensifica. É nesse tipo de trabalho que Fried reconhece o que chama de literalidade ou objetividade do suporte. Pinturas como as de Stella e Noland caracterizariam um “estágio específico” da solução de problemas já colocados pelo modernismo em torno da tensão entre forma literal e ilusão visual. Porém, este tipo de literalidade que Fried encontra nestas pinturas é algo inteiramente diferente da literalidade da forma tal como esta acontece nas obras minimalistas:

Deveria ser evidente que aquilo que entendo por sensibilidade literal é, em si, um crescente reconhecimento explícito do caráter literal do suporte que foi central para este desenvolvimento. Mas também deve ser observado que a literalidade isolada e hipostasiada na obra de artistas como Donald Judd e Larry Bell não é, de modo algum, aquela mesma literalidade reconhecida pela pintura mais avançada do último século: ela não é a literalidade do suporte. Estas seriam obras que não refletem acerca da literalidade, elas são literais, simplesmente, sem refletir ou discutir as convenções artísticas, daí ser difícil experimentá-las como arte (FRIED, 1998).

Segundo Fried, o problema de saber como reconhecer o caráter literal do suporte – o reconhecimento do quê conta como reconhecimento – foi crucial para o desenvolvimento da pintura modernista como fator da sua literalidade e este problema teria sido eliminado e, não, resolvido, pelos

artistas em questão. E é difícil ver como a literalidade como tal, divorciada das convenções que de Manet a Noland foram discutidas pela pintura, pode ser uma fonte capaz de gerar novas convenções, uma nova arte. (FRIED, 1998). Fried reconhece que, em certa medida, Greenberg já havia se dado conta de que essas pinturas lidavam com a opticalidade de um jeito novo, chamando atenção para o fato da idéia de opticalidade ter um duplo significado na crítica de Greenberg. Segundo um destes sentidos, extraído de ensaios como “Pintura modernista” e “A nova escultura”, a pintura moderna parece se distinguir da escultura por propiciar um tipo de experiência que é estritamente óptica e que não sofre influências de associações táteis.

Por outro lado, a idéia de opticalidade em Greenberg teria adquirido um outro sentido em um artigo como “Depois do Expressionismo Abstrato”, no qual discute a pintura que passou a admirar a partir dos anos 60, uma pintura guiada por aquilo que chamou de “o primado da cor”, o qual identificou com a pintura dos artistas Clifford Still, Barnett Newman, Mark Rothko, Helen Frankenthaler, Morris Louis e Kenneth Noland. Em “Three American Painters”, Fried concorda com a interpretação dada por Greenberg e com a escolha do termo “opticalidade” para pensar as pinturas de Louis e Newman por também identificar nesses artistas uma espacialidade que coincide com a própria cor e que se dirige unicamente ao olhar, ou seja, trata-se uma espacialidade inteiramente diferente da espacialidade tátil do Renascimento (FRIED, 1998).

Fried acredita, porém, que Greenberg estabeleceu uma separação artificial entre aquelas que seriam duas fases distintas, mas contínuas, da dinâmica modernista: uma primeira fase, de Manet ao expressionismo abstrato, e uma segunda, que ele chamou de Abstração Pós-Pictórica, a partir da qual começou a se perguntar pelo que constituía a boa arte, a qualidade, etc. Para Fried, Greenberg deve ter se sentido compelido a estabelecer essas fases porque, se mantivesse apenas a primeira fase, teria de ter de se haver com uma colisão com os minimalistas. Mas instituiu uma outra fase, capaz de fazer com que a pintura não chegasse a um fim e, assim, em “Depois do Expressionismo Abstrato”, a questão da pintura teria deixado de ser a reflexão crítica dos seus meios e dela mesma como uma linguagem artística para ser uma investigação acerca do que viria a ser o valor ou a qualidade na arte.

Sem dúvida, muitos dos escritos de Greenberg poderiam dar a entender que o Minimalismo seria uma etapa bem resolvida da sua concep-

ção de modernismo, mas a aparente identidade entre a arte minimalista e o discurso de Greenberg se dissipa quando observamos que o minimalismo contrariava as teses defendidas por ele, na medida em que não se voltava para as convenções de algum meio específico e, sim, para a percepção do espaço real, ou literal.

Essa é a opinião de Hal Foster que, mais recentemente também se dedicou a pensar a relação entre minimalismo e modernismo. Para Foster, o minimalismo é tão autocrítico quanto qualquer movimento do modernismo, diferindo, contudo na medida em que as questões que coloca dizem respeito à percepção e, não, a essência formal das obras o que, frequentemente faz com que ele seja equivocadamente visto como conceitual: “com ênfase na temporalidade da percepção, o minimalismo ameaça a ordem disciplinar da estética moderna na qual a arte visual é considerada estritamente espacial” (FOSTER, 2014). Além disso, o minimalismo, teria explicitado os limites impostos pelo formalismo ao se desprender do caráter normativo da qualidade para buscar o valor experimental do interesse:

Desse modo, o objeto da investigação crítica torna-se não tanto a essência de um meio, e sim o efeito (função social) de uma obra, e o que é mais importante, o propósito da intervenção artística não consiste tanto em garantir a convicção transcendental na arte, e sim empreender um exame imanente de suas regras discursivas e preceitos institucionais (FOSTER, 2014).

Por que ainda falamos em Greenberg? A despeito da má recepção que suas posições passaram a ter a partir de um momento, Greenberg continua a ser uma referência quando se fala em modernismo. Quando pensamos naquilo que a teoria da arte contemporânea deve à teoria da arte moderna e refletimos acerca da transição entre estes dois momentos da perspectiva da crítica, é inevitável retomar a produção de Clement Greenberg. Greenberg viveu a transição entre o moderno e o pós-moderno e, ao longo de sua vida, assistiu a mudanças notáveis na cultura e no cenário artístico. Ao longo de sua trajetória como crítico de arte certos princípios se mantiveram constantes, tais como a identificação do modernismo com um método que teria sido inaugurado pelo cubismo, a concepção da história da arte como uma linha evolutiva, e a caracterização do modernismo como um movimento de reflexão que cada linguagem

artística empreende acerca de seus próprios meios. Os ensaios e artigos escritos por ele entre 1970 e 1994, últimas décadas de sua vida, são extremamente férteis por revelarem suas reações face a todas essas mudanças, bem como a percepção de que, para ser entendido, teria de explicar muito bem certas afirmações radicais feitas ao longo de sua carreira, sem abrir mão da qualidade que tanto prezava. Era preciso reagir, pois ele viveu tempo suficiente para ver seu trabalho ser “desconstruído” por teóricos, críticos e curadores mais jovens, muitas vezes oriundos do meio universitário, que haviam acabado de descobrir o estruturalismo e a teoria crítica.

BIBLIOGRAFIA

FOSTER, Hal. “O ponto crucial do minimalismo”, in *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, pp. 51-78.

FRIED, Michael. *Art and Objecthood*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

GREENBERG, Clement. *Estética Doméstica*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. “Irrelevance versus Irresponsibility”, in O'BRIAN, John, *Clement Greenberg, The Collected Essays and Criticism*, vol. 3. Chicago: The University of Chicago Press, 1992, pp. 230-235.

_____. “Avant-Garde Attitudes: New Art in the Sixties”, in O'BRIAN, John, *Clement Greenberg, The Collected Essays and Criticism*, vol. 4. Chicago: The University of Chicago Press, pp. 292-303.

_____. “Sobre o papel da natureza na arte moderna”, in GREENBERG, C., *Arte e Cultura*. São Paulo: Ática, 1996, pp. 179-182.

GUILBAUT, Serge. “The Relevance of Modernism”, in *Modernism and Modernity – The Vancouver Conference Papers*. Nova Escócia: The Press of Nova Scotia College of Art and Design, 2004, pp. XI-XVII.

MORGAN, Robert. “Modernism or Barbarism”, in MORGAN, Robert (Org.), *Clement Greenberg Late Writings*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

O regime estético das artes em Jacques Rancière: (re)escrita do nascimento da estética

Daniela Cunha Blanco*
(USP)

Ao longo do século XX, o poder disruptivo da arte tem sido colocado em questão por um debate pautado por posições extremas. De um lado, defender-se-ia a *heteronomia da arte* como única forma de intervir na vida cotidiana e nela operar uma lógica disruptiva. De outro, a *autonomia da arte* é que seria vista como o modo com o qual esta poderia operar uma ordem diversa da lógica dominante do mercado. Ambas as perspectivas supracitadas colocam três termos em relação – arte, vida e política –, de maneira particular. Na comunhão ou na separação entre arte e vida, a política apareceria como o *resto* de uma conta não muito clara.

Marcando distância em relação a tais interpretações, o filósofo franco-argelino Jacques Rancière, afirma que a polêmica em torno do debate apresentado expressaria um *pensamento do luto*, no qual a tradição crítica teria se embrenhado sem encontrar saída. Para o autor (2005), “a multiplicação dos discursos denunciando a crise da arte ou sua captação fatal pelo discurso, a generalização do espetáculo ou a morte da imagem” (p. 12) seriam algumas das formas de expressão desse pessimismo crítico no pensamento da arte. Tais discursos teriam em comum a ideia de que uma certa ligação da vida com a arte seria aquilo que determinaria nesta uma capacidade ou incapacidade crítica, fundamental para a defesa de uma *arte autônoma* ou de uma *arte política* ou *engajada*. Ao deslocar a questão, o autor apontaria para a busca da fundamentação de uma ligação específica entre arte e política que teria dado ensejo a discursos tão conflitantes: “como pode a noção de ‘estética’ como uma experiência específica levar de uma só vez à ideia de um mundo puro de arte e da auto exclusão da arte na vida, à tradição do radicalismo de vanguarda e à estetização da existência comum?” (RANCIÈRE, 2002, p. 2).

* Bolsista do CNPq.

Assim colocada, a questão aponta para uma interpretação na qual a oposição entre *autonomia* e *heteronomia* da arte teria sido responsável por tornar velada uma relação mais essencial entre as mesmas, que não envolveria a exclusão de uma para a predominância da outra. Haveria, sob a noção de *estética*, um espaço de compartilhamento entre os dois termos capaz de criar condições para que a arte e o pensamento da arte apresentassem formas tão opostas. Tal interpretação não intui desacreditar uma ou outra das perspectivas apresentadas, mas sim evidenciar a configuração de um terreno de simultaneidade entre *autonomia* e *heteronomia*, no qual múltiplas relações seriam possíveis sob um mesmo termo: *experiência estética*.

O que estaria em jogo na concepção desta, segundo Rancière, seria um outro modo de pensar o *sensível* que teria tomado força no âmbito da discussão filosófica de meados do século XVIII, quando do surgimento de um interesse epistemológico específico em torno do conhecimento sensível do mundo; momento em que o filósofo alemão Alexander Baumgarten publica sua *Estética*. Nossa hipótese é a de que Rancière, ao inserir-se no debate estético-político contemporâneo, retomaria o sentido primeiro dado à disciplina quando de seu nascimento no texto inaugural de Baumgarten. Sabendo que o nascimento de uma disciplina não se dá única e exclusivamente com a publicação de um texto, mas que, ao contrário, este sempre teoriza algo que já estaria latente.

Rancière intui demonstrar que a estética não surge com o intuito de estabelecer preceitos para o fazer artístico e para a apreciação da arte, como as poéticas que a precederam, mas sim que

o termo 'estética' no livro de Baumgarten não designa nenhuma teoria da arte. Designa um modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer em que elas consistem enquanto coisas do pensamento. De modo mais fundamental, trata-se de um regime histórico específico de pensamento da arte, de uma ideia do pensamento segundo a qual as coisas da arte são coisas do pensamento (RANCIÈRE, 2009, pp. 11-12).

Essa ligação entre um modo de ser e aparecer do sensível e um pensamento da arte, Rancière denomina *regime estético das artes*, para o qual o autor empresta do livro de Baumgarten a ideia de que a *estética* diria

respeito não exclusivamente ao domínio da arte, mas a uma concepção do homem fundamentada na legitimação do conhecimento sensível.

Tendo em vista estarmos interessados na compreensão das condições de possibilidade das relações entre arte e política, faz-se necessário pontuar que Rancière volta seu pensamento para a leitura de Baumgarten não com a pretensão de apontar neste um aspecto declaradamente político, mas sim com um interesse particular em afirmar uma mudança de estatuto do *sensível* – teorizada na segunda metade do século XVIII, especialmente pelo filósofo alemão –, como responsável por possibilitar uma revolução estética e política. A novidade no pensamento operada por tal mudança de estatuto do sensível deve ser remetida ao embate por excelência da filosofia moderna, entre racionalistas e empiristas.

Se o conhecimento, desde Descartes, era apenas *quantitativo*, pois se referia apenas ao exercício da razão; Baumgarten, na esteira de outros pensadores do século XVIII, legitima o conhecimento *qualitativo* do mundo, aquele que se dá pelos órgãos sensoriais do corpo. A discussão estética colocaria em questão uma concepção do conhecimento a partir da materialidade do sensível. Ao conhecimento *claro e distinto* da lógica, o pensamento que surge na filosofia do século XVIII, especialmente por meio da discussão estética, concebe a ideia de um pensamento *claro mas confuso* como fonte do conhecimento (BAUMGARTEN, 1993). E é como ciência desse conhecimento sensível que a *Estética* surge. Baumgarten está preocupado em fundamentar a experiência sensível como um todo. “Está em jogo antes de tudo uma concepção de homem que reivindica o sensível como seu espaço de atuação” (TOLLE, 2007, p. 27). É a partir dessa ideia que Rancière afirma que o *regime estético* não expressa simplesmente uma mudança do fazer artístico, “trata-se de todo um recorte ordenado da experiência sensível que cai por terra” (RANCIÈRE, 2005, p. 23) fazendo com que a arte adentre o âmbito que anteriormente, era ocupado exclusivamente pela razão.

A arte passa a ser identificada a partir do novo modo de pensamento que leva em conta o aspecto sensível do conhecimento, estabelecendo assim, o *regime estético* que ordenaria e relacionaria de maneira singular, o fazer artístico, a visibilidade da arte, e o pensamento da arte. “Estético, porque a identificação da arte, nele, não se faz mais por uma distinção

no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte” (RANCIÈRE, 2005, p. 32). Tal concepção da *estética* – que, já de partida, liga arte e vida –, embasaria a demonstração de como os discursos que opõem a *autonomia* à *heteronomia* da arte, para afirmar ou negar seu poder disruptivo, não possibilitariam a saída do ciclo do dito *pensamento do luto*. Com isso, intuímos apontar um caminho que, ao liberar o pensamento estético de tal binarismo, permitir-nos-ia ver as condições em que a relação entre estética e política seriam possíveis.

Propomos pensar essa (re)escrita do nascimento da estética em Rancière como um recuo estratégico que não visaria uma resposta otimista, tão pouco uma reafirmação do pessimismo, mas sim, pensar um retorno aos traços de uma primeira ligação entre o estético e o político, com o intuito de aí encontrar a fundamentação da interpretação binária da relação que colocam. Nas palavras de Rancière:

restabelecer as condições de inteligibilidade de um debate. Isto é, em primeiro lugar, elaborar o sentido mesmo do que é designado pelo termo estética: não a teoria da arte em geral ou uma teoria da arte que remeteria a seus efeitos sobre a sensibilidade, mas um regime específico de identificação e pensamento das artes (RANCIÈRE, 2005, p. 13).

Mas se já mostramos como Rancière retoma o sentido dado por Baumgarten ao termo *estética*, precisamos ainda compreender como concebe nela um aspecto político que não estaria teorizado diretamente pelo autor alemão. Faz-se necessário, antes de mais, apresentar a maneira como Rancière (re)significa a *estética* e o *sensível* a partir de duas perspectivas diversas. No livro *O Desentendimento* (1996), Rancière realiza uma análise das condições sob as quais a política é acolhida como objeto filosófico, apresentando a tese de que sempre teria havido, no cerne da política, uma *estética*. Desse ponto de vista, a política estaria associada à percepção do espaço comum e de como, nele, algumas coisas seriam visíveis e outras, não. A definição do *sensível*, como um tecido que daria a ver certos objetos conflituosos ao mesmo tempo em que encobriria outros, apresenta um sentido duplo, de divisão e compartilhamento, sintetizado no termo *partilha do sensível*, que daria a ver os mo-

dos como a sociedade se tece a partir de uma ligação entre as ocupações sociais e um determinado percepto das mesmas. Assim compreendida, a *estética da política* designaria um recorte dos espaços e tempos que traçaria as condições de possibilidade da “política como forma de experiência” (RANCIÈRE, 2005, p. 16). Trata-se de pensar um modo *sensível* sob o qual a política organizar-se-ia e apresentar-se-ia.

A partir dessa concepção, Rancière propõe um desdobramento mais interessado nas especificidades das práticas artísticas e de como podem atuar nesses modos de visibilidade do tecido social. Em uma inversão dos termos, que pensa o movimento de uma *política da estética*, o autor estaria interessado em pensar como a identificação específica da arte, do que faz e de como ocupa o espaço comum, estaria associada a uma divisão social que é da ordem do político tanto quanto do sensível. Sendo a arte percebida como uma ocupação específica que a separaria de outras atividades sociais, seu caráter crítico estaria na possibilidade de realizar operações de reconfiguração dessa separação mesma, de repartilhar o sensível. Mas, afirma o autor, “não se trata de reivindicar, mais uma vez, contra o desencantamento pós-moderno, a vocação vanguardista da arte ou o elã de uma modernidade vinculando as conquistas da novidade artística às da emancipação” (RANCIÈRE, 2005, p. 13). Mas sim de propor a superação do binarismo *arte política* ou *arte autônoma* do campo estético, ao restabelecer as condições de possibilidade das relações entre arte e vida. Trata-se, nesse desdobramento da noção de *estética*, de pensá-la como um domínio específico dos modos com que a arte é percebida e pensada como tal; de como as práticas artísticas aparecem sob uma visibilidade diversa de outras práticas do campo social.

A dupla concepção da *estética*, tal qual pensada pelo autor, traz a ideia de que existiria, por um lado, uma *estética da política*, e por outro uma *política da estética*. Coloca-se assim a necessidade de configurar o debate do pensamento da arte, ou seja, o campo da *estética*, levando-se em consideração como este ocupa um certo espaço na *partilha do sensível* e como pode, ao mesmo tempo, reconfigurá-la. Tendo em vista o *sensível* pensado como esse campo aberto às contingências da reconfiguração constante, compreendemos que aquilo que está em jogo no pensamento rancieriano é um deslocamento em relação ao pensamento da autonomia, que já não é mais a da obra, mas sim a *autonomia da expe-*

riência estética. Dessa experiência do encontro com um sensível heterogêneo que caracterizaria o *regime estético*, compreendido como um certo modo de ligação entre as práticas artísticas e o pensamento da arte.

Assim, a compreensão da mudança de estatuto do sensível operada em Baumgarten, e retomada por Rancière, deve ser compreendida no duplo âmbito da estética, que já insere, de partida, uma complicação para os adeptos do *ou isso ou aquilo*. Pois, se a arte pode ser pensada como uma forma de experiência estética diversa de outras formas de experiência, ela assim o é, por estar inserida nessa partilha mais geral das ocupações sociais, e nela é capaz de interferir uma vez que esse limite que a separa como algo a ser percebido de maneira diversa está sempre sendo reconfigurado. Explicar-se-ia, assim, como o pensamento da arte em termos de uma *separação total*, tanto quanto pelo viés do *engajamento total*, teria menor interesse que a afirmação da simultaneidade entre *autonomia* e *heteronomia* como terreno fundamental da relação estético-política.

É claro que não pretendemos com essa fala atribuir todas as mudanças operadas no *regime estético* à teoria de Baumgarten. Conforme anunciamos no princípio, nosso intuito seria o de mostrar como a reflexão sobre o surgimento de um novo modo de pensamento sistematizado por Baumgarten na escrita de sua *Estética*, teve importância na composição do *regime estético das artes* em Rancière. Nosso interesse é pensar que tal concepção nos permite vislumbrar um caminho possível para a solução do binarismo em torno da discussão estética, que ora postula a aptidão essencialmente política da arte, ora sua incapacidade crítica. Se em nosso recuo ao *nascimento da estética* constatamos que esta e o *sensível* já traziam tanto um aspecto do domínio artístico quanto um outro que dizia respeito a todo conteúdo sensorial em geral, podemos propor um pensamento da arte que não precise excluir um termo da relação *arte-vida* em favor do outro, mas, ao contrário, pensá-los em uma simultaneidade. Assim como a literatura do regime estético, segundo Rancière (2005), deixou para trás a ideia de uma *sucessão temporal* em prol de uma *simultaneidade espacial*, propomos que o debate estético-político opere essa mesma substituição. Esse seria, segundo nossa leitura, o caminho apontado por Rancière em sua (re)escrita do nascimento da estética. O que implicaria que a *verdade* da arte não

estaria aquém ou além do sensível, não traria a necessidade de ser revelada ou explicada, estando no próprio sensível de maneira imediata, disponível a qualquer um.

BIBLIOGRAFIA

BAUMGARTEN, Alexander G. *Estética: a lógica da arte e do poema*. Petrópolis: Vozes, 1993.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. *A revolução estética e seus resultados*. In: Projeto Revoluções. Disponível em:

http://www.revolucoes.org.br/v1/sites/default/files/a_revolucao_estetica_jacques_ranciere.pdf. Último acesso: 12 de julho de 2016.

_____. *O desentendimento: política e filosofia*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.

_____. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

SANTOS, Nadier P; SOUZA, Joana K. M. A literatura no contexto da revolução estética concebida por Jacques Rancière. In: *Griot: Revista de Filosofia*, Amargosa, v. 13, n. 1, pp. 87-108, 2016.

TOLLE, Oliver. *Luz estética: a ciência do sensível de Baumgarten entre a arte e a iluminação*. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2007.

TREVISAN, Diego K. Estética como 'ciência do sensível' em Baumgarten e Kant. In: *ArteFilosofia*, Ouro Preto, n. 17, pp. 170-181, 2014.

A questão da percepção: Walter Benjamin, leitor de Alois Riegl

Vanessa Madrona Moreira Salles

(FUMEC)

Bruna Finelli Duarte

(FUMEC)

Neste ensaio pretendemos mostrar alguns elementos da influência do historiador e teórico da arte, o austríaco Alois Riegl (1858-1905), na construção da análise benjaminiana sobre a transformação da percepção decorrente dos novos meios de reprodução de imagem, como visto no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de 1935. Nesse texto, Benjamin refere-se aos procedimentos historiográficos da escola vienense, mencionando estudos de Franz Wickhoff e Alois Riegl, como preâmbulos teóricos de sua argumentação sobre as inéditas condições perceptivas decorrentes das novas condições de produção e que se evidenciam, particularmente, na fotografia e no cinema. Benjamin tratará das possibilidades técnicas do cinema como capazes de modificar não apenas o universo da produção de imagens, mas também como sintoma das mudanças históricas, políticas, sociais do mundo moderno.

No capítulo III, da terceira versão de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, diz Benjamin (BENJAMIN et al, 2012, pp. 13-14):

No decorrer de longos períodos históricos, modifica-se não só o modo de existência das coletividades humanas, mas também a sua forma de percepção. O modo como se organiza a percepção humana, o meio pelo qual ela se realiza, não depende só da sua natureza, mas também da história. A época das invasões dos bárbaros, na qual surgiu a arte do Império Romano tardio o da *Gênese de Viena*, não somente era diferente do período clássico, mas também se distinguia por outra forma de percepção. Riegl e Wickhoff, os grandes estudiosos da Escola Vienense que se opuseram ao peso da tradição clássica que sepultava todas as artes, foram os primeiros a buscar, a partir da arte que estudaram, inferir conclusões a respeito de como se organizava a percepção na época em que ela foi produzida.

Ainda que haja referência a outras obras de Riegl em outros textos de Benjamin – explicitamente, em *Origem do Drama Barroco Alemão* e, indiretamente, na Nota N, do *Trabalho das Passagens*, nos restringiremos aqui ao estudo de Riegl citado no ensaio da reprodutibilidade, publicado em 1901, intitulado *A arte industrial romana tardia* (RIEGL, 1992), que analisa os monumentos da arte industrial austríaca e húngara bem como outros gêneros artísticos, principalmente a escultura¹.

Aloïs Riegl utiliza uma metodologia que recorre à análise formal das obras combinada ao estudo de fontes documentais. Investiga fenômenos artísticos e culturais considerados como marginais pela historiografia da arte tradicional, tais como os elementos de ornamentação e as chamadas “artes menores”. Num procedimento indutivo, estuda os objetos singulares, no entanto, seu objetivo é identificar uma vontade artística que os constele. Seu grande diferencial metodológico encontra-se, pois, no estabelecimento de “leis” que seriam comuns aos diversos gêneros artísticos da época romana tardia.

O historiador identifica preconceitos conceituais que induzem à avaliação depreciativa e anacrônica da obra de arte desse período. Primeiro o pressuposto da investigação no campo da história da arte de que não haveria nessa produção artística uma “lei positiva do desenvolvimento artístico” (RIEGL, 2012, p. 16) e, segundo, a projeção do gosto renascentista. Esse gosto exigiria “[...] da obra de arte beleza e vivacidade [...]. Ambas qualidades aparecem na antiguidade [...] – a beleza em maior medida na época clássica e a vivacidade na época do Império romano, mas nenhuma das duas se encontra [...] na arte tardorromana” (RIEGL, 2012, p. 21). Para Riegl o equívoco se deve ao fato de não ter sido considerado que nas obras de arte desse período estão presentes outros princípios compositivos, que não somente beleza e vivacidade. Riegl acrescenta a essa ponderação um argumento importante e que foi obliterado pelos detratores da arte romana tardia: é graças às rupturas artísticas impetradas pela arte tardorromana que foi possível o surgimento de tendências não clássicas, como as da arte dos seiscentos.

Ainda que também examine gêneros artísticos tradicionais da historiografia da arte como a arquitetura, a escultura e a pintura, Riegl se

¹ Riegl estabelece o Edito de Milão (313) e a coroação de Carlos Magno (758) como limites temporais da arte romana tardia.

diferencia ao incluir um gênero até então desprezado nos estudos de história da arte: os objetos da arte industrial. Essa atenção com o que foi marginalizado institucionalmente é um dos importantes traços da metodologia histórica de Riegl que influenciará o procedimento que será adotado por Benjamin, como método: considerar como ponto de partida para análise as produções culturais não consagradas, incluir quaisquer objetos sob o rótulo de “cultura material”, sem discriminação. A história da arte, até esse momento, não considerava obras dignas de análise aquelas ligadas a valores utilitários, ou seja, as artes industriais que incluem os entalhes em metal, as incisões cuneiformes, as incrustações de metais preciosos, os broches, os pingentes, os anéis, os cinturões, as fivelas, etc.

Como já apontado, o interesse de Riegl é explicitar as “leis” que presidem as formas artísticas de uma época e recorre à noção de vontade artística (*Kunstwollen*) para dar conta dessa meta. Esse conceito aponta para a existência de uma unidade estética básica que se manifestaria de formas diversas, em diferentes gêneros artísticos, em um dado momento histórico. Os princípios da criação artística que regulam os diversos gêneros são ditados pela vontade artística. Segundo Riegl esses princípios se apresentam de forma mais clara na arquitetura e na arte industrial.

Riegl parte do pressuposto de que há um processo evolutivo na arte, mas refuta a interpretação de que cada período artístico passa, necessariamente por um ciclo de ascendência e decadência. Faz o seguinte alerta: o período romano tardio foi uma época de “contraditórias convulsões” e, conseqüentemente, o processo evolutivo não poderia ser “nem rigorosamente homogêneo, nem harmonicamente progressivo” (RIEGL, 2012, p. 28). Discorda especialmente da apreciação da arte industrial romana tardia como uma interrupção no processo histórico evolutivo, sinal de decadência artística, sob o argumento de que essa produção artística não obedece aos padrões da arte clássica. Diverge da hipótese de que teria ocorrido uma violenta interrupção no desenvolvimento evolutivo das artes graças à ação destrutiva dos invasores germânicos. Afirma que essa produção, de fato, segue uma nova vontade artística (*Kunstwollen*). Essa vontade leva ao surgimento de afinidades estilísticas e formais nas produções artísticas de uma determinada época e local, envolvendo todas as manifestações culturais. O conceito riegliano de *Kunstwollen*, diz respeito a um querer artístico que interfere nas possibilidades perceptivas decor-

rentes dos sentidos. E esse querer artístico se “atualiza” na obra de arte. A vontade artística está ligada de forma simbiótica ao objeto artístico, “a obra de arte é a expressão de uma vontade que não existe independentemente de sua exteriorização específica na vida cultural de uma comunidade” (SYMONS², 2012, apud OLIVEIRA, 2013).

Pressupondo a evolução das artes, novamente temos aqui a tentativa de estabelecimento teórico de nova conceituação que consiga desfazer o mal-entendido interpretativo que estabelece a cultura clássica como um cânone a ser seguido e que, conseqüentemente, considerará qualquer produção artística que não siga essas diretrizes sem valor.

Os elementos de especificação da vontade artística se apresentam na análise formal. E para explicar como se criam obras de arte reguladas pela vontade artística de uma época, Riegl discorre sobre três formas de percepção diferentes que correspondem a vontades artísticas distintas: a percepção ótica, a percepção tátil, e a percepção ótico-tátil, que se diferenciam pela forma como lidam com o plano, com a extensão e com a profundidade.

A apresentação desses princípios perceptivos é feita no capítulo que trata da arquitetura. Afirma que o ofício da arquitetura consiste em duplo empenho: delimitar o espaço e criar um espaço. Para esclarecer como essa tarefa arquitetônica se expressa diferentemente é que o autor discorre sobre as características da percepção sensorial, partindo da análise da finalidade das artes figurativas na antiguidade.

Segundo Riegl, a finalidade da arte dos povos da antiguidade era “a reprodução mais objetiva possível dos indivíduos materiais” (RIEGL, 2012, p. 36). Eles “viam nos objetos do exterior indivíduos materiais, certamente de distinta magnitude, mas cada um constituído por partes que se relacionavam intimamente, formando uma unidade indivisível” (2012, p. 32). Dispersos na realidade os objetos eram percebidos de forma confusa. As artes figurativas seriam uma maneira de organizar a percepção ao “reproduzir os objetos externos em toda sua clara individualidade material, evitando e reprimindo [...] tudo o que poderia turvar e debilitar a impressão imediata e convincente da individualidade material” (p. 33). Qual a relação das artes figurativas com a questão do espaço, na arte antiga? Como não era possível individualizar o espaço, esse, por princípio,

² SYMONS, Stephane. *Walter Benjamin presence of mind, failure to comprehend (social and critical theory)* Boston: Brill Academic Publishers, 2012, pp. 99-100.

não poderia ser convertido em um objeto da criação artística. Para atender à exigência de individuação, visto que a reprodução do espaço era compreendida como “uma negação da materialidade e individualidade” (RIEGL, 2012, p. 36) a solução arquitetônica adotada, na antiguidade, implicava em destacar a capacidade limitativa dessa atividade e dissimular sua capacidade de criar espaço. É nesse contexto que Riegl insere a análise das mudanças nas formas de expressão em momentos distintos da arte antiga – egípcia, grega e tardorromana – e discorre sobre três tipos de percepção: tátil, ótica e ótico-tátil, que corresponderiam a vontades artísticas desses momentos.

A percepção ótica implica em perceber o mundo por meio do olho o faz captando as superfícies cromáticas. Esse tipo de percepção é fonte de confusão porque não permite a diferenciação dos objetos. O sentido que facultaria o acesso à percepção da individualidade de um objeto seria o tato. No entanto, a percepção tátil, essa também é parcial, pois demanda a ação de um processo mental subjetivo que processe a união dos vários pontos palpáveis configurando-os em uma superfície extensa com altura e largura. A conclusão de Riegl é que:

[...] a criação artística antiga tivera, desde suas origens elementares, uma contradição latente, pois era impossível evitar a presença de elementos subjetivos, mesmo quando, por princípio, se buscava a captação objetiva das coisas. Nessa contradição latente está precisamente o germe de toda a evolução posterior (2012, p. 34).

Verifica-se, pois, que a percepção tátil permite apenas compreender a impenetrabilidade dos objetos, seus limites materiais, mas não sua extensão.

Somente com o olho conseguimos compreender a extensão dos objetos exteriores. A vista leva a termo a operação de multiplicação das percepções individuais mais rapidamente que o tato e é a ela que devemos nossa concepção de altura e de largura dos objetos. “A vista percebe uma superfície cromática coesa em uma sensação unitária, que aparece, devido à experiência, a ideia da superfície impenetrável ao tato de uma individualidade material fechada” (RIEGL, 2012, p. 35).

Entretanto, temos a negação da profundidade, a dimensão propriamente espacial. Essa dimensão não é percebida por nenhum dos sentidos,

ela exige também um processo mental, mais complexo do que o demandado pela compreensão da extensão pelo tato. A percepção da profundidade pelo olho pressupõe uma experiência prévia de conhecimento dos objetos, pois “quando vemos objetos desconhecidos em um primeiro momento não sabemos com certeza se os contornos curvos e as manchas de cor que percebemos estão em um plano” (RIEGL, 2012, p. 35). A constatação da “total união das três dimensões na forma redonda, requer uma ajuda muito mais ampla da capacidade mental do que a representação da superfície através das percepções isoladas de estímulos pontuais [facultada pelo tato]” (2012, p. 35). Ficam evidentes, então, os termos do problema da representação de superfícies planas e curvas, sendo que estas últimas contam obrigatoriamente com o recurso da reflexão subjetiva em sua plasmação.

As civilizações antigas entenderam que a tarefa das artes plásticas consistia em apresentar os objetos como manifestações individuais materiais dentro do plano e não dentro do espaço. No entanto, subjaz a essa compreensão uma contradição: para sobressair à individualidade material no plano é preciso, ainda que minimamente, não se confundir com ele, ou seja, é preciso “um certo reconhecimento da dimensão da profundidade”.

A percepção tátil, puramente sensorial, da individualidade material das coisas permite a maior aproximação possível da manifestação da obra de arte no plano. Este plano é tátil, sugerido pelas percepções do tato, pois nesse estágio o convencimento da individualidade material depende também da certeza sobre sua impenetrabilidade palpável. A arte egípcia antiga seria a expressão dessa concepção. Nesse período, o acento nos contornos, mantendo-os de forma simétrica, transmite de forma mais convincente a coesão tátil ininterrupta dentro do plano. Daí que a simetria foi o meio essencial para demonstrar a unidade fechada dos indivíduos materiais no plano.

A percepção óptico-tátil é a concepção da visão normal. Manifesta-se, sobretudo, por meio das sombras, que só podem ser percebidas quando do olhar se subtrai algo que é da visão próxima, que já não se pode reconhecer com clareza a interconexão tátil interrompida entre as partes (visão distante), mas sim a uma distância que se situa entre a visão próxima e a distante. A arte clássica grega seria a expressão desse tipo de percepção.

A percepção própria da arte romana tardia é a percepção ótica. Os objetos são apresentados em completa tridimensionalidade. Plano ótico-cromático, os objetos aparecem na visão distante. O espaço é fechado de forma inerente ao indivíduo material, como espaço fechado impenetrável, que deve medir-se de modo cúbico e não como espaço profundo infinito existente entre os objetos materiais individuais. Os distintos indivíduos materiais abandonam a relação tátil que mantinham com o plano básico, isolando-se do plano. Também as diferentes partes se isolam entre si. Conclui-se assim que o objetivo da vontade de arte tardiorromana seria o isolamento da forma individual no plano, o que leva, conseqüentemente, ao abandono do postulado clássico da proporcionalidade, pois as proporções são a expressão da vinculação das distintas partes em um todo harmônico claramente reconhecível no plano visual (RIEGL, 2012, pp. 105 e 107).

Para Riegl, a mudança perceptiva é decorrente da mudança de vontade artística (*Kunstwollen*). A representação artística de cada época obedeceria a princípios formais que se apresentam como intencionalidade. Segundo o historiador vienense,

[...] a vontade artística plástica regula a relação do homem com a manifestação sensivelmente perceptível das coisas: nela se expressa o modo e maneira como o homem em cada caso quer ver conformado os objetos. [...] Mas o homem não é só um ser (passivo) que percebe sensorialmente, mas é um ser com desejos (ativo) que quer, portanto, interpretar o mundo de forma que resulte mais aberto e conforme a seus desejos (variando segundo o povo, o lugar ou a época) (RIEGL, 2012, pp. 105 e 307)

O método de abordagem do objeto artístico desenvolvido por Riegl em seu livro sobre a arte romana tardia influenciou diretamente a metodologia histórica benjaminiana e sua compreensão dos fenômenos perceptivos.

No entanto, Benjamin alega que as conclusões rieglianas seriam limitadas por se aterem exclusivamente à descrição das “características formais próprias à percepção do período romano tardio” (BENJAMIN et al, 2012, p. 14). Da perscrutação dos objetos singulares Riegl constrói uma história da arte. No entanto, para Benjamin isso não é suficiente. O filósofo intenta ir além: buscará mostrar no ensaio sobre o cinema como

as mudanças sociais se exprimiram nas mudanças perceptivas, pretende reunir os elementos de uma história da cultura.

Na análise benjaminiana das imagens geradas a partir da reprodutibilidade técnica, encontra-se o esquadramento de aspectos formais tais como o recurso do foco, que destaca o detalhe, os planos cinematográficos, que ampliam o espaço, a câmera lenta, que revela minúcias do movimento. No entanto essas são compreendidas como variações da novidade dos tempos modernos: os processos massivos e massificantes circunscritos à sociedade moldada pelos modos de produção capitalista. Mas essa é uma discussão para outro ensaio.

REFERÊNCIAS

OLIVEIRA, Carla Mary S. Aloïs Riegl, o conceito de *Kunstwollen* e o barroco: algumas considerações em História da arte. *SAECULUM – Revista de História*. V.28, Joao Pessoa, jan./jun.2013, pp. 13-27.

RIEGL, Aloïs. *A arte industrial romana tardia*. Madrid: Visor, 1992.

BENJAMIN, Walter et. al. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro Contraponto, 2012.

Poder e política

Manipulação da arte

Flávio R. Kothe

(UnB)

1. INTROITO

Tanto as artes são manipuladas quanto servem para manipular: são manipuladas porque servem para manipular. Isso é tão intrínseco à sua história que não se evidencia, embora já Kant tenha conceituada a arte como exercício da ideia de liberdade, portanto não apenas como vontade do poder. Um modo seguro e eficaz de manipular através de obras é promovê-las a arte: isso gera temor reverencial, como se fossem algo sagrado, que impede que se questione aquilo que através dela é sugerido e dito. Significa que através dela se mobilizam crenças poderosas, que não querem ser questionadas, exatamente porque não se sustentam diante da razão crítica. Apresenta-se então como arte o que não é arte, enquanto o realmente artístico é menosprezado e sufocado.

Um modo bastante visível de manipulação pela arte está na espinha dorsal da história da arquitetura – a construção de palácios e templos –, tão visível que em geral não se vê, ou seja, “a gente” (on, man, man em francês, inglês ou alemão) não enxerga, mas se ofende quando alguém tem um olhar crítico. Um palácio é uma “casa grande” (aliás, a casa grande nem era tão grande assim), em que habita o senhorio, para que pareça poderoso a quem fica de fora, como que gigantesco: o estranho é que, quanto mais alto o pé direito, menor fica quem está lá dentro. Os templos antigos abrigavam deuses, dos quais se acreditava depender a aparição do sol ou a ordem do mundo, sendo punido até com a morte quem não acreditasse nisso. Governantes são deuses ou diabos modernos.

Mudaram as crenças, mas a crença permanece. No mundo cristão, a “casa de deus” serve para abrigar uma divindade que é considerada infinita no espaço, no tempo, no poder e no saber: por natureza, ela não cabe numa “casa” nem precisa dela, ou seja, a obra é o monumento à incoerência, uma exibição pública do erro. Heidegger, nas aulas sobre Lógica, de

1925/26, pergunta por que Kant não aprofundou a noção de tempo na *Crítica da razão pura*. Talvez uma resposta seja que ele estava proibido pelo rei de escrever sobre religião. Se ele dissesse que tudo o que ocupa espaço se ordena em relação a outros corpos, havendo movimento entre eles, a conclusão seria que deus não poderia estar presente em todos os lugares sem ocupar lugar e, portanto, ele estaria sujeito à temporalidade que é inerente a tudo o que ocupa espaço: não poderia ser eterno. O que está no espaço se move, e o que se move se modifica, não podendo ser “perfeito”. Aliás, quem é perfeito não pode fazer nada, pois está em repouso total: um ser perfeito não poderia criar nada. A arte precisa repensar essa teologia de que a obra precisa ser perfeita, nada podendo se alterar nela sem que piore. É inerente à obra que ela se modifique no tempo e seja vista de novos modos em outros lugares.

Não se costuma ver isso nem se permite que se exponha. A Constituição garante a liberdade de crença, dentro do parâmetro das religiões institucionais, mas não garante a liberdade de descrença nem aventa que a crença amarra e inibe a razão crítica. Em 1809, Schelling propôs a tese de que, se há um deus que tudo sabe e tudo pode, qualquer ato humano só acontece porque “Ele” o permite, ou seja, a liberdade humana é incompatível com a crença em um deus infinito. Subjacente ao tema da liberdade, tão presente a partir do século XVIII, está a decadência da religião cristã, no sentido de que cada vez menos as pessoas esclarecidas se deixam nor-tear por padres ou pastores.

A proposta iluminista diz que todo direito e toda moral se fundam na liberdade, sendo esta a característica diferencial do homem. A liberdade não é o mesmo que “livre arbítrio”, pois este só se dá dentro do parâmetro, ditado pela Igreja, de que o homem escolhe entre céu e inferno pelo que faz. Se não se crê nessa opção e representação, livre arbítrio perde sentido. A noção de liberdade tem por contrapartida a morte de Deus, quer se tenha noção disso ou não.

No urbanismo, quando se coloca uma igreja ou a catedral no centro da cidade e, em torno, uma praça, está-se dizendo que o homem é uma criação divina e que Deus é o centro em torno do qual toda a vida deve girar: o traçado urbanístico é uma pregação contínua. Insere as pessoas dentro da obra, fazendo com que elas cumpram o seu traçado, condicionando o seu modo de ver, de existir e de ser, os percursos que elas fazem a

cada dia, o modo como se acomodam, aquilo que avistam e lhes é impregnado doutrinariamente. O urbanista que não percebe nem mostra isso está envolto na mesma visão de mundo que determinou os planejamentos e as construções. Acha que faz ciência, mas é um pregador. Quando omite os fundamentos metafísicos, compactua com a opinião da “gente”. O urbanismo, que tem ficado fora do sistema das artes na tradição filosófica, expande e radicaliza a questão presente na arquitetura.

Nem sempre e nem por todos, a arquitetura tem sido considerada arte. Aliás, há um consenso de que a maior parte das obras arquitetônicas não é arte: apenas espaço construído. A dificuldade não está em definir o espaço construído, mas em conseguir discernir aquele que possa ter a pretensão de ser arte. No sistema das artes do idealismo alemão, a arquitetura, embora abrigue as demais artes, é a mais baixa na hierarquia porque teria menos condições para dizer por si o que ela pretende significar em suas obras. Ela seria mais artística à medida que se aproximasse da escultura, ou seja, à medida que se liberasse do utilitário para priorizar o significativo.

Nem tudo o que comparece como arte é efetivamente artístico, os cânones são constituídos conforme conveniências e políticas da época, mas aparecem como padrões universais. Quem tem mais prestígio e força impõe seu gosto como padrão geral, o que serve para lhe dar ainda mais prestígio e força. As aristocracias de sangue e religiosas fizeram da arte um modo de se legitimar e auratizar, o padrão que impuseram se mantém subjacente às mudanças de gosto, pois a sociedade ainda se divide entre senhores e servos. Um modo moderno de servidão é o salário mínimo. A dominação passa a parecer natural, correta. A elite que domina não gosta que surjam grupos tentando tomar o espaço que ela considera dela. Às vezes há negociações que permitem mudanças de superfície, para manter as mesmas estruturas básicas: *“plus ça change, plus il est la même chose”*.

Até onde vai o âmbito da arquitetura? Em Vitruvius e Alberti, faziam parte dela a engenharia militar, a engenharia naval, de estradas e de pontes, a construção de armas e muralhas. O culto e refinado Vitruvius não tinha pruridos morais em construir armas que ajudasse a matar milhares de pessoas em povos invadidos pelos romanos. O bispo Alberti devia rezar muito, o que não o impediu de ajudar a matar tantos quanto possível dos que resistiam à ânsia de poder temporal do papa: por conveniência,

prefere nem contar o que fez. Os dois se mereciam, e são reverenciados na arquitetura por suas contribuições teóricas.

Ambos tinham forte formação retórica e suas obras sobre arquitetura são a transposição de princípios da oratória. Os arquitetos contemporâneos não costumam mais ter essa formação e, por isso, fica difícil divisar a transposição havida. Mais difícil ainda é sair de dentro da tradição teológica ocidental – grega, romana, italiana e cristã –, para discernir documentos da barbárie nos monumentos da cultura. Como isso não é feito, e quem tenta fazer sofre reações e é silenciado, prefere-se repassar a história dos monumentos, sem questionar seus fundamentos metafísicos, que são realmente a razão da existência deles.

Em Vitruvius: *utilitas, firmitas e venustas* são transposições das três categorias básicas do discurso: *inventio, dispositio e elocutio*. Primeiro o orador precisava saber o que ele pretendia repassar a quem: precisava então estudar o assunto, descobrir argumentos, conhecer o seu auditório, ver como poderia repassar certo convencimento. Depois ele tinha de organizar seu discurso, com uma introdução, a apresentação das teses básicas, o desenvolvimento da argumentação, concatenando cada parte com as demais e com o todo, para induzir todos a uma determinada conclusão. Isso devia garantir solidez ao que seria apresentado, de maneira que resistisse a contra-argumentos. Na arquitetura, isso se tornou a “*firmitas*”. Por fim, ele deveria saber apresentar isso diante de uma plateia de modo convincente, com voz límpida e clara, de acordo com o tema e o público, prendendo a atenção de todos e conseguindo convencê-los de que o que havia sido dito era verdadeiro e correto, o caminho a seguir. Era preciso haver prazer em assistir a uma boa peça de oratória. O arquiteto romano chamou isso de “*venustas*”, o que hoje as feministas diriam ser machista, pois define o belo da perspectiva masculina.

Mais importante do que discernir “como foi feito”, “como foi transposto”, é tratar de entender a obra de arte como um discurso destinado a impor certo convencimento, a transposição de uma vontade para um material e, daí, a quem a admire. Qual é a “ideia” subjacente, mas que está presente em cada um dos materiais? Como a arquitetura é a mais bruta e volumosa das artes, aquela que tem a linguagem mais simples e direta, que apresenta com mais evidência uma mensagem unívoca e clara, ela se torna estratégica para entender algo que tem norteados a produção e

a valorização de um discurso de convencimento, de imposição de uma vontade, algo que se tem chamado de “arte”, mesmo que seja a negação e a traição do artístico visto como expressão da liberdade. A oratória se torna a chave para entender a história e a teoria da arte.

Uma obra é construída de determinado modo para poder repassar, com os recursos disponíveis, aquilo que se quer sugerir com ela. O modo de construir uma obra, sua análise técnica, é, portanto, o caminho para chegar a essa “ideia” recôndita. Como ela não deve ser dita em sua singeleza para que não pareça simplória, a técnica é também o meio de obstruir esse acesso. É preciso entender, portanto, a técnica em suas duas facetas: construção e obstrução.

O que determina a história da arquitetura não é apenas a evolução dos materiais de construção. Pelo contrário, são as necessidades políticas e “metafísicas” que levam ao desenvolvimento dos recursos técnicos. As artes são em geral determinadas por algo que não é estritamente técnico. Há uma dimensão “metafísica” na arte, que escapa à cogitação apenas técnica. A técnica não pensa isso, embora ela seja usada para alardear certa “visão de mundo” e a casta que a representa.

Em São Petersburgo, na União Soviética, quando a cidade se chamava Leningrado, havia na principal fábrica de calçados uma faculdade de arquitetura do sapato. Sendo a meta produzir calçados para toda a população, não só para madames, não se produziu uma grife mundial, mas o diretor geral se orgulhava da automação alcançada para produzir em massa. A inovação no tênis surgiu, porém, no ocidente. Desenhar joias é trabalho de arquiteto? Este se ocupa também com interiores de residências, construção de móveis e imóveis, projeção de praças. Quando Christo e Jeanne-Claude recobriam prédios de Berlim, Paris ou Nova York com panos, eles destacavam nessas instalações de arte ambiental o caráter escultórico da arquitetura, até mesmo do urbanismo, mas também o pictórico, ao recobrir as construções com uma pátina de tecido, uma tela gigante, de cor uniforme, em que a forma dava o tom.

O princípio arquitetônico não é monopólio do que se tem chamado de arquitetura. Ele existe em todas as artes e até mesmo no que não é arte. O equilíbrio na distribuição dos volumes, a simetria na ocupação dos espaços, a proporção entre as partes, isso existe em obras de arte, em cristais, em plantas, em animais. Não só a arte é propaganda do poder como

a definição e o sistema das artes também são ideológicos, não só pelo que dizem, mas pelo que omitem.

Se arquitetura é uma “arqui-técnica”, a técnica existe em todas artes, em todos ofícios, em ações e em modos de pensar: o princípio arquitetônico está em tudo isso também. Faz parte da relação do homem com o mundo, para conseguir atender às suas necessidades mediante bens que ele coleta e elabora. Para os gregos não havia um termo específico para a arte. Eles a subsumiam na “téchne”, mas isso não nos basta. O diferencial do belo, do “kállos”, leva à questão que a arte moderna agudizou, ou seja, saber se a beleza ainda é condição necessária à arte ou se, como disse Adorno, ela teria deixado de ser bela para poder ser verdadeira. O pressuposto disso é que o mundo não é belo e que a arte deve mimetizar o mundo, dois problemáticos pressupostos.

Para definir e classificar as artes, há quatro vetores tradicionais na Estética: 1) o caráter mimético; 2) a restrição dos sentidos de captação das obras; 3) espaço e tempo; 4) a liberdade na criação artística. Esses vetores podem estar escondendo outro, de que pouco se fala: como a arte é usada para legitimar e auratizar o poder, especialmente daquele que não se legitima por si, que precisa dela para subsistir. O poder prestigia a arte que o prestigia, ele dá poder a quem e ao que lhe dá mais poder.

Hitler tinha planos de montar grandes museus na Alemanha. Se tivesse vencido a guerra, apareceria como grande mecenas, talvez até como bom pintor. Frederico, o Grande, é responsável pela morte de um percentual maior de súditos do que Hitler – só nas terceira guerra da Silésia, só no lado dos vencedores prussianos, morreram mais de 500.000 pessoas –, mas ele é chamado de Grande, é visto como um monarca esclarecido e progressista, é celebrado como um bom compositor e respeitável intelectual. Hitler é responsável pela extinção total de três povos germânicos – silésios, sudetos, pomeranos –, mas é lembrado, sobretudo, pelo genocídio de judeus.

O rei Francisco I da França ficou com fama de ter sido tolerante em questões religiosas, mas mandou o exército real massacrar a população francesa que se desviava do catolicismo ortodoxo. Ele usou a arte, especialmente a arquitetura, para legitimar o poder, construindo e reformando palácios que transmitissem a imagem pública de grandeza do monarca. Seguiu assim o que haviam feito diversos papas e príncipes italianos.

Os livros e cursos de história da arte correntes entre nós elogiam os gênios do renascimento italiano, sem examinar como obras foram financiadas vendendo lotes no céu, explorando povos europeus e arrancando ouro e prata dos indígenas americanos. Não examinam como as obras não eram apenas assim financiadas, mas serviam para exaltar os que promoviam a venda de indulgências, a prepotência, a hipocrisia, o genocídio. Reclama-se muito hoje da corrupção dos políticos. Para os cristãos é difícil perceber o que o ateu chamaria de corrupção ativa como princípio inerente à fé: a expectativa de que, com algumas missas e esmolas, seja possível obter a salvação da alma e a glória eterna. Por pouco, quer-se o infinito.

Se a corrupção é um bom negócio para o qual não fomos convidados, o cristianismo convidou a todos, democratizou a eternidade dos deuses greco-romanos, prometendo-a a quem o adotasse. Era um bom negócio. Por um tempo finito, a bem aventura eterna. Funciona até hoje, vai funcionar depois de nós. Pessoas queridas apostam nisso. Todos querem aí ser mais do que podem, eternos como os deuses imortais, cujo culto já morreu. A religião deles foi vencida, o cristianismo prometia a qualquer escravo mais que o Olimpo: com água benta e palavras mágicas, abria-se a porta do céu. Quanto maior o sofrimento em vida, maior a benesse eterna.

De uma perspectiva não católica, o mártir seria o mais corrupto dos corruptos: por alguns minutos de sofrimento, bem-aventurança eterna e glória *post-mortem*. Por um investimento limitado, infundáveis juro, na moeda mais forte, a eternidade. Ele é a primeira vítima de sua crença; depois, todos que o veneram. Esses compradores, quando poderiam cobrar o que esperam receber, já estarão mortos, não poderão mais reclamar por terem sido ludibriados. Acredita, porém, quem quer.

No século XVII, Pascal propôs uma aposta sobre o que se teria após a morte, tudo ou nada, para sugerir que se deveria apostar na vida eterna. Só no século XX, com *Ser e tempo* de Heidegger, surgiu a proposição de que a existência humana se dá dentro do mundo, entre a concepção e a morte. Se durante séculos, não só no Brasil, o ensino foi ministrado por servos brancos de batina, de graça porque esperavam um lote no céu, a escola nunca favoreceu o debate desses fundamentos do homem. Não por acaso, é uma profissão sem prestígio.

A corrupção é inerente ao capitalismo. O capitalista precisa facilitar seus negócios, comprando indulgências, precisa ter depósitos segu-

ros, longe de impostos, para seu dinheiro e seus bens, especialmente os artísticos. O capital precisa se capitalizar, ou seja, ele toma quanto puder do trabalho nas mãos do dono do capital. O argumento de que precisa remunerar o risco desconsidera o risco maior de quem trabalha e pode ser mandado embora a qualquer momento. O capitalismo aumenta a distância entre as classes e, portanto, a inveja, o rancor, a cobiça, o menosprezo.

Como se fica diante de uma história da pintura em que se exaltam mártires, santas e santos? Da música feita de cantatas, oratórios e missas solenes? Da incapacidade de ler a *Bíblia* como ficção? Se num templo se canta “o Senhor é meu pastor, nada me há de faltar”, eu preciso me perguntar se sou ovelha para querer um pastor: se eu fosse, o primeiro a evitar seria quem me tosquiasse e comesse a carne. Se careço de muitas coisas, não posso reclamar, pois nada me falta, já que tenho um pastor. Se me faltam e eu aposto que não irão me faltar caso eu acredite no Senhor, não seria mais razoável perguntar o que me falta e o que eu posso fazer para suprir minhas necessidades?

O cinema e a televisão são os meios mais eficazes de propaganda na atualidade. Os heróis de gibi pedem que os fracos se identifiquem com eles, compensando na fantasia o que eles não têm no dia a dia. Procura-se fazer disso a arte do nosso tempo. Sempre em defesa do capital. O sistema de ensino e a tecnologia da mídia não servem para esclarecer, para desenvolver a racionalidade crítica. Antes a ilusão que a verdade.

Será que se está diante de grandes obras, como nos tem sido asseverado, ou diante de algo que é apenas engodo, propaganda de erros, exaltação de inverdades? Um museu de arte sacra não costuma ser muito visitado. Esculturas sacras são procuradas como antiguidades por colecionadores, mas só conseguem ser arte, algumas, quando não se crê mais na religião que as sacralizou. Elas não custam mais por representar um santo ou uma santa, mas há quem as queira ter em casa num oratório, para dar proteção: seu valor é de culto, não de arte. Será que os templos são a manifestação suprema da verdade, podendo por isso aspirar ao posto de arquitetura como arte, ou serão eles a consagração do engodo, monumentos do erro, documentos da barbárie?

Tais perguntas são evitadas pelos teóricos da arquitetura, de Vitruvius a Alberti, de Camillo Sitte a Leopold Zevi. São perguntas evitadas pelos filósofos da arte, de Kant a August Schlegel, de Karl Solger a Hegel,

de Benjamin a Adorno, mesmo de Freud a Jung. São perguntas incômodas, que geram incômodos a quem as faz. Pascal dizia que a verdade pode ajudar a quem a ouve, mas costuma não ajudar a quem a diz. O impulso comum é exorcizar quem as faz, pois ele é o capeta. São perguntas do capeta. Sócrates diz que é um “daimon” que o move a filosofar: esse daimon foi visto como demônio pelo cristianismo. Não fazê-las não resolve os problemas subjacentes. Como estes são centrais em toda a teorização e toda a história, precisam ser recolocados. Quanto mais sombria a época, mais necessário se torna o espírito desassombrado.

O renascimento é reduzido ao italiano, por mais admirável que seja, e o italiano ao católico. O renascimento com a marca luterana tende a ser desconsiderado nos países católicos. Há esquemas de inclusão e exclusão na historiografia, que ela própria não explicita nem questiona. A repetição se torna dogmática. Não se trata de mudar um nome aqui e acolá. Há algo mais profundo, que não se quer fazer ouvir com clareza.

Ao se perguntar sobre história da arte, é preciso antes se perguntar com que concepção de tempo está se operando aí? Com que concepção do artístico? Se a arte tem sido usada para levar ao público as convicções da casta dominante e legitimá-la, então a chave do entendimento está na oratória, no discurso destinado a repassar convicções. Aristóteles, na *Arte Retórica*, diz que a verdade é fraca e frágil, mas necessária para levar as pessoas a entender o que seja o bem comum. Seria preciso equipá-la, portanto, com os recursos retóricos para ela poder funcionar melhor. Para isso, estuda o perfil do público, a psicologia das massas. Assim, ele já está dando um passo no sentido de saber como manipular as pessoas, impondo-lhes a vontade do orador. Acaba parecendo verdadeiro o que estiver de acordo com a vontade.

Com o correr dos séculos, a retórica se reduziu às figuras de linguagem, um recurso para tornar o discurso mais expressivo. O que se queria era, portanto, levar as pessoas a se dobrarem à vontade do orador, fazer com que se tornasse delas a convicção que o leva à peroração. Quer-se, portanto, repassar a vontade de um a muitos. Esse um representa a vontade de um grupo e, por isso, é promovido a orador. A preocupação original com a verdade se perdeu nesse percurso. Todo orador diz que está preocupado tão somente com a verdade, enquanto trata de passar a outros a sua versão e visão.

O orador quer cobrir o silêncio dos ouvintes com o poderio de sua convicção. Apenas aceita aplausos e, no caso do orador sacro, o silêncio contrito que nada questiona. O silêncio é, no entanto, inerente à conversa autêntica. Enquanto um fala, outro silencia; ambos têm direito à fala, mas quem cala indaga o silêncio da fala. Há um silêncio da própria fala, aquilo que ela apenas pode sugerir, sem chegar a dizer. Só se entende a fala autêntica a partir do seu silêncio, que pode começar não dizendo o que “a gente fala por aí”, mas precisa avançar na direção do que nunca se disse. O que não se disse é o que mais se precisa dizer. A maior parte do que se diz serve para calar o silêncio que indaga.

É preciso desconfiar da história canônica das artes, que nos é doutrina e nos usa para se perpetuar. Temos de desconfiar tanto de seus critérios de exclusão, condenando ao inferno do olvido o que não lhe parece propício, quanto de seus critérios de inclusão. Isso significa que temos de rever as definições de arte, de um modo mais radical do que simplesmente inverter a proposta de que a obra é tanto mais preciosa quanto maiores os custos de produção dizendo que ela seria tanto mais artística quanto mais banais os seus materiais.

Tudo se torna inseguro. É preciso rever os critérios no sistema das artes. Mais ainda, é preciso rever se a restrição da tradição metafísica, desde Platão, da arte aos sentidos da visão e da audição, ainda se sustenta, qual é seu fundamento. Não basta dizer que a arquitetura não é apenas visual. O paladar está excluído das artes, mas se diz que um bom apreciador de arte é uma pessoa de bom “gosto”. A inversão da estética idealista pelo marxismo tendeu a ficar presa aos mesmos parâmetros. Está-se numa situação de perplexidade.

2. MÍMESE

Embora não tenha sido o primeiro a propor isso, Aristóteles é visto pela tradição como o patrono da arte como mímese. É preciso perguntar-se por que, por mais de dois mil anos, essa doutrina foi tão prestigiada, embora seja evidente que ela não esgota a arte nem corresponde à experiência do artista. Na *Poética* a mímese aparece até como aquilo que definiria o próprio homem. Ora, nesse sentido, o polvo, o camaleão, a cobra falsa coral e tantos outros seres vivos seriam mais humanos que o homem.

Platão já havia falado antes do processo mimético, mas para dizer que o mero copista nos ofícios é inferior ao gênio criativo, cujo modelo seria Homero. Platão apontou, na *República*, o perigo que o gênio pode representar para um Estado que se considere perfeito: ele cria mundos alternativos, opções contrárias ao que prepondera no *status quo*. Ele se distingue do copista por ir além da cópia, sabendo copiar.

Um estado se considerar ideal exige que elimine o dissidente, a inteligência se torna ameaça. O que faz de alguém “melhor” para ser filósofo e, como tal, pretendo governante? O milagre das cadeias que se soltam na caverna é um truque de mágica, para não enfrentar a questão de como alguém é mais livre que outros e, por isso, pode governar melhor. Quanto maior o poder de alguém, maiores seus compromissos: ele tem de agir conforme a necessidade. Como alguém que chega ao poder em nome da liberdade se converte em tirano e não permite que outros exerçam a liberdade? Como pode uma tirania ser ideal?

Ainda que Platão veja no copista um ser inferior ao artista, toda a teoria do conhecimento dele se baseia na mímese, na cópia: a cama no quadro do pintor é cópia da cama do marceneiro, que copia a imagem que ele tem em sua mente, que por sua vez provém de uma imagem que estaria presente em um suposto mundo das ideias, que a tudo precede e tudo gera. Sócrates como que erra quando faz a contagem da distância entre a obra de arte e a ideia, 3 níveis, pois a contagem grega partia da ideia como número 1, igual ao rei na corte; passando para o nível 2, na alma do carpinteiro; nível 3 a cama feita por ele; nível 4 a cama do pintor copiando a cama do marceneiro, como se o artista não tivesse uma alma que tivesse passado pelo mundo das ideias. Poderia ser acrescentado um nível 2-b, que seria o da alma sem corpo, um nível 2-c, a cópia na alma que se encarrou num carpinteiro, um nível 3-b, que seria a cópia da cama artesanal na mente do artista, que a copiaria em seu quadro. Em suma, teríamos oito níveis. Cama não é ideia, mas apenas um conceito: o “mundo das ideias” é um mundo conceptual.

Platão culmina a ironia no momento em que ele, no final da *República*, diz que qualquer um pode fazer uma cópia do mundo, bastando sair pelo campo carregando um espelho grande: até a reprodução de si mesmo veria. Ou seja, ele ironiza a sua proposição anterior, como se, diante do preço de ter de expulsar o gênio de seu estado ideal, recuasse, porque ela

se autocontradiz, ao ser uma proposição genial, que foi usada pela Igreja para se instituir. A rigor, o gênio teria de estar acima do homem de ouro, pois seria capaz de fundar outro mundo, mesmo que imaginário, em que houvesse outros parâmetros, que não deixariam mais tão dourado quem se apresenta como se fosse de ouro e tem o poder de impor a sua versão.

O cristianismo alocou o mundo das ideias platônico na mente divina, gerando um sistema que prepondera entre nós até hoje. No *Gênesis*, Jeová ordena que haja luz e que se separem águas e terras (esqueceu-se de criá-las antes) para que se tivesse luz no universo inteiro e, na Terra, águas e terras ficassem separadas (para plantar é, aliás, bem melhor terra úmida), ou seja, o real seria uma cópia do que estaria na mente criadora, o que é um modelo para a criação artística, só que esta nunca criar a partir do nada. No *Gênesis* tem-se a criação do homem à imagem e semelhança de Jeová, ou seja, o homem resulta de um processo mimético. Descartes dizia que Deus, se nos amasse, poderia ter nos dado um corpo de diamante, que durasse mais e funcionasse melhor.

A concepção de que o homem foi feito à imagem e semelhança de Deus não funciona, pois o homem não é onipotente, nem onisciente e nem onipresente. Ele é uma mímese às avessas, que não deu certo, um tiro que saiu pela culatra. O homem é o avesso das características divinas: uma cópia pelo contrário, uma ironia trágica. Seria preciso acusar Deus de mau artesão ou má vontade. O homem moderno precisa, todavia, redescobrir sua finitude, em vez de supor que a infinitude está escondida numa figura anímica imponderável.

No artigo primeiro da *Lei de Moisés*, há um interdito geral da mímese: proíbe-se que se faça escultura, imagem ou cópia de qualquer ser que exista na água, sobre a terra ou nos ares. Quando Akhenaton subiu ao poder, por 17 anos, com a crença em um deus único, o sol, muitas imagens dos deuses antigos foram destruídas: querendo ser único, era intolerante. Quando o faraó morreu, o politeísmo se restabeleceu e os sacerdotes do deus único, os levitas, adotaram um povo, os judeus, para lhes impor seu credo. Os judeus não eram originariamente monoteístas.

Crendo no interdito mosaico, os cristãos, quando tomaram a Grécia por volta do ano 100, destruíram boa parte da escultura grega e, recentemente, o talibã destruiu figuras gigantescas de Buda. Na versão cristã, foi esquecido que o artigo primeiro amaldiçoava quem fosse violento contra

crianças e o deus era restrito a um povo, os judeus, cobrando deles gratidão eterna por terem sido libertos da servidão no Egito. Esse deus não é generoso, não faz algo porque acha que está certo fazer: faz para cobrar. Ele é tão fraco e vaidoso que precisa da adoração humana.

Que Jeová tenha emitido o interdito mimético não impediu que ele fosse o primeiro a violá-lo, ordenando que, diante de uma infestação de cobras venenosas, se fizesse a escultura de uma serpente, para que os judeus picados se salvassem: uma olhadela valia por uma injeção antiofídica. Afinal, Deus tudo pode, até mesmo violar seus próprios mandamentos, como fez ao cobiçar e faturar a mulher de um pobre marceneiro ou deixar matar o próprio filho. Jeová e Deus Pai não são o mesmo deus: quem tem história não é eterno.

Cristo seria a “prova” de que o homem é mímese de um Deus, que não tinha projeto melhor para salvar o mundo do que fazer um filho para ser torturado e morto, como se isso salvasse alguém, salvasse o mundo. Essa perversidade é adorada como prova de amor. Se Deus fosse mais consciente, poderia ter feito um homem melhor e achado melhor solução.

No mundo grego se acreditava que somente os aristocratas partilhavam da dimensão divina: todas as famílias nobres tinham um deus ou uma deusa no início de seus ancestrais. Com isso, somente aristocratas podiam ser heróis trágicos ou épicos. Homero e os dramaturgos gregos, exceto Eurípides, partilharam dessa crença. O cristianismo democratizou as almas divinas, dizendo que cada um tem uma alma de origem divina. Prometeu que cada um poderia retornar ao mundo das ideias, voltar à presença divina, desde que obedecesse ao que mandava a Igreja. O cristianismo foi uma democratização do Olimpo, uma revolução teológica. Não há lugar no Olimpo para um deus como Cristo. Ele representa valores inaceitáveis à aristocracia greco-romana.

Cabia à arte divulgar a promessa de redenção eterna. O artista sob o mecenato não tinha liberdade, ele tinha de fazer o que o poder eclesial ou aristocrático queria que fizesse. A questão da liberdade só se colocou com o desenvolvimento do capitalismo, um modo de produção que cada produtor precisa da liberdade para oferecer mercadorias assim como o comprador precisa para adquiri-las (entre elas a força de trabalho). Será a liberdade um valor restrito ao capitalismo ou seria um valor permanente, independente do modo de produção? Engels sugeriu ironicamente que

ela seria apenas reconhecer a necessidade; Nietzsche, que tanto lutou por ela, chegou a dizer que ela simplesmente não existe. Quanto menos existe, mais se precisa, porém, lutar por ela.

Há sociedades conservadoras, em que ela não é considerada fundamental. Obedecer é um valor mais alto. A cultura grega se fez à base do trabalho escravo, já nela se clamava por liberdade, mas só para a aristocracia. “*A Morte de Sócrates*” é uma bela defesa do direito de pensar e falar. Édipo busca seu caminho contra a fatalidade, contra o poderio da casta sacerdotal e suas profecias. O aristocrata grego não conseguia aceitar ser reduzido à escravidão em caso de derrota. A liberdade pode não ser a opção primeira de muita gente, mas sem ela nada se cria, nada se inventa.

A doutrina da mímese contém um interdito à liberdade: quer-se obrigar a seguir um modelo. Podem-se imitar coisas externas, pessoas, a interioridade, outras obras, a própria obra, mas tudo tem de ser feito conforme padrões estabelecidos, para que a mesma imagem sempre se reafirme. Immanuel Kant e Karl Philip Moritz romperam com isso ao propor que em vez de imitar coisas da natureza o artista deveria imitar a própria natureza, que fica se reinventando a cada momento. Isso propiciou o movimento romântico e a ruptura com escolas dogmáticas como neoclassicismo, barroco e rococó.

No século XVIII inventou-se que a liberdade é o fundamento do sistema moral e jurídico. Supõe-se que a constituição seja uma lei emanada da livre vontade dos cidadãos, que elegem seus representantes para a redigirem. Supõe-se que todo poder seja emanado do povo e em seu nome exercido. Será que todos são cidadãos e todos são livres? Na prática, o que se chama de democracia costuma ser uma plutocracia, em que todo o poder emana do dinheiro e em seu nome é exercido, para que os ricos fiquem ainda mais ricos. As leis regulam a espoliação do trabalho da maioria por uma minoria.

O povo é manipulado pela mídia, por campanhas publicitárias, por políticos espertos, ou seja, prepondera a retórica num grau inusitado. A vontade de poucos domina as maiorias. Não há plena liberdade nem igualdade numa sociedade dividida em classes. A “fraternidade” é usada para suspender conflitos antagônicos e reconciliar o irreconciliável: “ódio silente lastra”. Não só a arte é dominada pela retórica, mas também a esfera pública, a publicidade comercial, a propaganda partidária. Apenas se

finge ser livre. Quanto mais relevante o tema tocado, menor a liberdade de expressão pública.

As grandes decisões são tomadas por minorias. Os partidos são um modo de a minoria manipular a maioria. Se a oligarquia é a única forma real de governo, os diversos regimes são aparências externas. Com essas aparências se procura uma identificação de quem conta com o poder: uma casta sacerdotal, uma aristocracia, os endinheirados, até mesmo a plebe. Quer-se ser como é quem está no poder: ele aparece como a versão idealizada de cada um que se identifica com ele. O acirramento no embaite político provoca miopia. Quanto mais se olha o perto, mais se perde a visão do longe, a noção do que não se consegue perceber. A perspectiva é uma forma de não ver, vendo.

A imitação está aí ligada ao poder. Se o homem se vê como criatura de Deus, quem acredita ter sido criado também se considera obrigado a provar gratidão ao criador e a seus representantes na terra. O grego precisava ser grato a Apolo por ele se dar ao serviço de carregar o sol pelo céu; judeu ou cristão, a Jeová. A dívida precisa ser paga a quem se supõe representar o divino. Discutir o divino é discutir política e ideologia, não é apenas um “saber superior” que está acima das condições reais da existência.

Para pagar dívidas, se precisa do dinheiro. Na moeda se cunha a imagem do divino, nem que seja com figuras de um panteão nacional que representem o divino local. É do interesse do poder estabelecido que se creia na doutrina mimética. A moeda funciona porque se crê que realmente vale o que nela está escrito. A crença domina o cotidiano.

Estranho é que muitas pessoas inteligentes e cultas se apegam a crenças ilógicas. Que elas sejam projeções do desejo narcisista de se autopreservar para sempre ou megalômano de ter divindades cuidando do seu dia a dia, não basta para explicar isso como regressão. As pessoas talvez não regridam porque não chegaram a um estágio que ultrapassasse a crença: elas nem querem. São impermeáveis a argumentos racionais, interpretam a “postura atea” como incapacidade de ascender à “verdade superior da fé”. O “ateu” ser caracterizado como “sem deus” lhe confere um status de carência, perda: ele não é visto como “filósofo”.

O teatro francês no século XVII procurou seguir as supostas regras aristotélicas de unidade de tempo, lugar e ação na imitação de uma ação de caráter elevado. Isso fez com que Shakespeare, que não as seguia, não

fosse reconhecido como grande dramaturgo. O abade Charles Batteux co-roou a tradição mimética, num tratado de 1746, com o programático título de *As belas artes reduzidas a um mesmo princípio*. Conseguiu provocar uma reação contrária. Kant e Moritz propuseram que não se deveria na arte imitar as coisas da natureza, mas, sobretudo, a própria natureza, que cria sempre novos espécimens e novas espécies. A tradução que Tieck e August Schlegel fizeram das grandes peças de Shakespeare ajudaram na redescoberta da ironia trágica, numa inversão das expectativas e do mimético. Madame de Staël, amiga e amada de August Schlegel divulgou no mundo latino as concepções da escola de Jena e do grupo de Weimar e Berlim no livro *De l'Allemagne*, 1815, espreado o romantismo.

A *Kunstlehre* de August Schlegel, que tanto demorou a ser publicada em alemão e traduzida para o português, vem sendo chamada de *Doutrina da arte*, mas o autor não queria fazer uma doutrina da arte e sim romper com a doutrinação pela arte. O que a arte faz ou deveria fazer é um ensinamento livre, não uma doutrinação dogmática. O que mais importa é o que a arte nos ensina, desde que não seja doutrinação: ela só se justifica quando for o único meio de dizer aquilo que ela sugere. O que for doutrinação dogmática não será então arte. Oratória não é mais considerada arte, ainda que requiera dom, habilidade e treino.

Assim como se tem a estetização da mercadoria através do *design*, para que ela melhor se venda, assim como se tem a utilização do estético para fazer a propaganda de mercadorias, a arte tem sido usada para fazer a legitimação da oligarquia: prelados, nobres, ricos, madames, etc. Deve-se, portanto, desconfiar da história da arte, pois ela é feita por intelectuais orgânicos, que endossam o poder da Igreja, do Estado, da aristocracia, da oligarquia. Além da potencial história da perspectiva dos dominados, a crise da tradição metafísica acena para a necessidade de redescobrir os raros poetas e pensadores que souberam discernir as limitações e abrir caminho para além dela.

Expressando a tendência romântica, que privilegiou a ironia como inversão do princípio mimético, August Schlegel também registra em 1801 a mudança radical na compreensão da doutrina da mimese: em vez de imitar as coisas da natureza – cujo modelo era uma pintura que fosse capaz de imitar uvas e frutas a ponto de fazer os pássaros bicarem a tela –, a criação artística deveria imitar os procedimentos da natureza, com-

preendida no sentido da “*physis*” grega, como algo em transformação e recriação permanente. Isso liberou os artistas da servidão ao já padronizado, que Kant havia implicitamente proposto ao conceituar o gênio como exercício da liberdade. O artista passa a ser um equivalente às forças da natureza, ele é parte delas, assim como o ser humano é um retro-olhar criativo da natureza sobre si mesma.

Por que a ironia se tornou a figura retórica privilegiada pelos românticos? Relendo Tieck, Jean Paul, August e Friedrich Schlegel, Kierkegaard e outros, talvez eles gostassem do paradoxo, da reunião de contrários, por exemplo, “naquilo que se chama de filosofia da arte, não há em geral nem filosofia nem arte”. Quando se diz de um homem idoso e gordo, “que elegante rapazinho!”, está-se dizendo o contrário do que ele é, do que se está vendo, do que o outro está vendo. Para haver uma ironia que funcione, é preciso que se perceba que aquilo que se diz de algo ou alguém não corresponde ao que este realmente é.

Schelling propõe, em 1809, uma tese radical: se há um deus que seja de fato infinito no espaço e no tempo, no poder e no saber, não existe liberdade para o homem. Tudo só é feito porque de antemão sabido e permitido. Ou seja, subjacente à questão da liberdade está a morte de deus, por mais que prelados de várias estirpes queiram propagar que deus teria dado ao homem o livre-arbítrio, para que ele por suas ações determinasse o seu destino post-mortem. Caso se evoque ainda o primeiro mandamento de Moisés, há, no fundo, uma incompatibilidade entre a criação artística e a crença religiosa. O sujeito não pode ser fundamentalista e artista ao mesmo tempo, seja a opção religiosa judaica, cristã ou muçulmana.

A ruptura romântica com a teoria mimética enquanto princípio de produção e explicação da arte faz parte do processo da morte de Deus. O exercício da liberdade se funda, porém, nas necessidades do capitalismo, tanto de compradores quanto de vendedores. Disputando o mercado em vez de viver do mecenato, os artistas precisam oferecer opções diversificadas a potenciais compradores. O artista produz antes de receber uma encomenda para produzir. Sua “liberdade” está restrita ao gosto dos compradores.

Diante da doutrina mimética na antiguidade, a arquitetura teve dificuldades em se afirmar como arte. Na pintura e na escultura se copiavam pessoas, paisagens, animais, prédios, mas o que poderia estar copiando

a arquitetura? A caverna antiga, os troncos das árvores, as galerias das florestas, a cova do tatu ou o ninho do joão de barro? Ao contrário dos pintores, os arquitetos não estavam preocupados em produzir objetos de imitação, fieis a um modelo anterior. Eles seguiam padrões, imitavam modelos, mas estes eram outras obras também arquitetônicas. Se o homem se considerava melhor que “o resto da criação”, por que iria ele querer imitar o que lhe parecia inferior?

Do que restou de sua obra, Aristóteles parece não considerado a arquitetura uma arte, e sim uma *techné*, uma técnica. Tem-se dele os ensaios sobre arte retórica e outro incompleto sobre arte poética. De Platão temos reflexões sobre a natureza do belo, interpretações sutis sobre passagens de Homero, reflexões sobre as leis e a gestão das cidades, a descrição de arquiteturas antigas, seus personagens se movem perto dos templos, caminham pelas ruas e vão para fora dos muros da cidade.

Com Vitrúvio nos aparece historicamente uma reflexão sobre arquitetura, embora ele mesmo registre vários predecessores. Ele conhecia os filósofos e dramaturgos gregos. A doutrina mimética está em sua teoria da construção? Está embutida, sem ser problematizada. Primeiro, sua obra é um estudo sistemático da arquitetura grega, para que ela sirva de modelo para as construções romanas. Segundo, como modelo dos vários tipos de colunas, há tipos humanos: o homem atarracado, a mulher, a mocinha. Terceiro, as construções romanas deveriam mimetizar e representar a grandeza do império romano: não por acaso os dez livros são dedicados ao César, por isso prioriza a construção de palácios, templos, sedes de governo. Quarto, os princípios de proporcionalidade nas obras arquitetônicas devem obedecer às simetrias que ele observa nas relações entre diferentes partes do corpo humano, em especial a relação – aliás, errada – entre tamanho do pé/largura da coluna e altura do homem/altura da coluna. Quinto, os princípios numéricos deveriam estar embutidos na obra arquitetônica, reproduzindo as harmonias musicais e do universo, como se o número gerasse a obra.

Quando Alberti constrói, em 1450, a sua antítese renascentista a Vitruvius, substitui o corpo humano pelo corpo do cavalo: não está rejeitando o princípio mimético, apenas muda o modelo. Em vez da grandeza do Império Romano, ele quer o império da Igreja Católica; em vez da glória do César, a glória de Deus. Isso é tão evidente para ele que não precisa ser

discutido. A sua “*concinnitas*” ecoa as proporções de Vitrúvio, um sistema de ressonâncias e complementações que fazem da arquitetura uma amostragem da harmonia divina.

Tanto a obra pretende mimetizar isso quanto deve induzir a querer a perfeição de Deus, cuja presença se faz pela Igreja. Todo templo é uma catequese, uma doutrinação. O catecismo aparenta ser feito à base de perguntas e respostas, mas suas perguntas não questionam nada, não põem em dúvida os princípios da fé, servem apenas para permitir que sejam manifestados como verdades absolutas.

Alberti não se dá conta – afinal era bispo, pago para não se dar conta e porque não se dava – de que a pretensão de representar nas dimensões de templos a grandeza de um Deus capaz de criar o universo inteiro a partir do nada era ridícula. Deus não precisa de uma casa, nem caberia nela. Querer imitar na abóbada do templo a abóbada celeste é ridículo. Falta o senso de proporções. Quanto maiores os paramentos e rituais, menor a noção da insignificância do homem na infinitude.

Na era moderna, Deus deixou de ser o Jeová vulcânico, exigente e vingativo, comandante de exército, capaz de aparecer numa sarça ardente e conversar com profetas, para se tornar um símbolo matemático da infinitude. Ele se esvaziou de concretude, o que não impediu de se continuar construindo casas para ele. Karl Solger criticou Vitruvius, por este não ver que a obra arquitetônica, para ser arte, precisaria transmitir uma ideia, por alegoria ou símbolo. Na linhagem de Kant, assim como o conceito é finito e opera no entendimento, a razão tem abertura para a infinitude mediante ideias. Ele pressupunha que a ideia seria sempre verdadeira: uma ideia falsa é uma contradição em termos: não se trataria então de ideia, mas de um palpite infeliz.

Se a ideia concretizada é para ser a representação de uma verdade permanente, universal, como pode uma doutrina limitada ter essa pretensão? De formação luterana, para Solger isso não era problema. Não basta aí dizer que a verdade do templo está em encenar uma crença: se a crença não é verdadeira, não pode ser verdade o que nele é representado. Tem-se, portanto, uma contradição fundamental: o que a história da arquitetura apresenta como grandioso pode não passar de monumento ao erro.

O mesmo vale para outro paradigma de ápice arquitetônico: os palácios. São casas altas, bem grandes, para que se pense que são gran-

diosos os que neles moram. Tem-se aí outro paradoxo: quanto maior o palácio, menores ficam aqueles que andam por eles, que vivem dentro deles. O palácio é para representar a grandeza da monarquia e esta, por sua vez, representar a grandeza do reino. Surge daí a tendência de, quanto menor o país, maior o palácio; quanto mais mesquinho o poder, mais resplendoroso o prédio. Trata-se de propaganda enganosa. Faz-se de conta que aqueles que aí governaram fizeram tudo pelo bem comum, para que não se perceba que eles ordenam para o bem de uma minoria privilegiada, que se apossava em benefício próprio dos produtos do labor coletivo. A aristocracia francesa não pagava impostos; o terceiro estado, sim.

A arquitetura não consegue entender como a mesma monarquia que mandou construir um palácio grandioso seja arrancada de dentro dele, posta numa carroça e levada para a guilhotina. Qual é o valor do trabalho do arquiteto se ele serve a um tirano? Passam por grandes arquitetos aqueles que servem a oligarcas: sem eles, sua obra sequer apareceria. A lógica restrita do espaço construído é que, se ele for grandioso, grande é quem nele habita. É uma falácia da metonímia e não sabe disso.

Tais práticas operam doutrinas miméticas, supondo que é grande quem está no grandioso. A obra construída deve ser mímese da ideia de grandeza e, por que foi construído algo grande e imponente, a ideia é verdadeira. Pascal observou, contudo, que, se os juízes fossem o próprio princípio da justiça em exercício, eles não precisariam se colocar em patamares elevados, cadeiras altas, prédios imponentes, assim como se os médicos fossem o exercício efetivo da saúde não precisariam refugiar-se em roupas especiais e termos complicados.

Camilo Sitte, por exemplo, descreve praças e mais praças com catedrais no centro da cidade, mas não lhe passa pela cabeça questionar o catolicismo, que era a religião da monarquia austro-húngara. Zevi também não discute esses pressupostos. Como eles não examinam o paradigma filosófico e político subjacente, como não examinam nem confrontam alternativas, seus exames técnicos são superficiais. Vão de uma cidade para a outra, de um país europeu para o outro, examinam variantes, sem perceber o paradigma como tal. Pressupõem que ele seja inquestionável.

3. AS ARTES E OS SENTIDOS

Em Platão temos um registro histórico de que somente os sentidos da visão e da audição propiciam o acesso às artes. O argumento primeiro é que em grego seria estranho falar de uma bela comida, de um belo perfume. Ele pressupõe – não é o único – que a língua grega seja a medida de todas as coisas. Uma língua pode reservar o belo apenas ao visual. No Brasil, não é muito estranho que se diga “bela comida”, “belo perfume”. A beleza de uma pele não é apenas cor, mas perfume e tato. Até hoje, no entanto, um instituto de artes abriga apenas o que atinge ouvido e visão. O resto não existe, não pode existir.

Novamente aí a arquitetura constitui uma ruptura com o paradigma, embora seja aplicada nela. Ela é subsumida nas artes plásticas, que são consideradas artes visuais. No âmbito oficial, a arquitetura aparece como arte visual. Supõe-se que o problema esteja na arte, mas está no visual. Mesmo no curso de arquitetura, os alunos aprendem a desenhar, fazer maquetes, usar programas gráficos computacionais: tudo no âmbito visual.

Quando se mora numa casa, não se quer apenas ficar, porém, olhando para ela. Quer-se que ela não tenha ruídos, que a variação térmica seja agradável ao tato que não está apenas na ponta dos dedos, que os odores não sejam pestilentos. Ou seja, a casa não é apenas visual, o projeto arquitetônico não deveria ser apenas visual. Deve-se até ter gosto de morar nessa casa, como se apetecesse ficar nela, como se o paladar fosse o mais espiritual dos sentidos. Em suma, ela envolve todos os sentidos. Já por isso a arquitetura questiona o paradigma da filosofia da arte. Ela mesma tem sido parcial por obedecer à tradição metafísica, especialmente por não saber dela.

Se os sentidos do ser humano forem mais de cinco, e há fortes indícios de que sejam, então a arquitetura teria de levá-los em conta. Se tivermos um senso de gravidade e de campos magnéticos, que nos ajudam a nos orientar e equilibrar, isso deveria ser considerado. Se somos capazes de percepções “telepáticas” e premonições, se temos uma espécie de “radar” embutido em nós que nos permite captar sensações que em geral não chegam ao nível da consciência, isso teria de ser considerado. A arquitetura oriental talvez esteja mais avançada que a ocidental nesse sentido.

A compreensão do que seja a arquitetura não se dá no seu âmbito técnico. A técnica não pensa o que a determina e o que vai além dela. Sua reflexão se esgota em resolver problemas pragmáticos. O que determina que um espaço seja construído ou deixe de ser não é em geral algo apenas técnico. São políticas públicas e privadas. As políticas, por sua vez, são determinadas por valores, que condicionam a visão de mundo. Esta depende, por sua vez, da compreensão que se tenha do ser humano.

Até agora, a contrapartida para a definição do homem tem sido a figura de deus. Se o homem for visto como criação divina, parecerá natural a uma cultura que o melhor trecho seja preservado para se construir um templo para a divindade, deixando-se um espaço livre ao redor, uma praça. Se o homem for visto como um retro-olhar criativo da natureza sobre si mesmo, como um ente que faz parte da cadeia biológica, o fundamental será preservar e cultivar a natureza como espaço público, como algo integrado à arquitetura da cidade.

A filosofia da arte, em autores relevantes da tradição ocidental como Platão, Schlegel, Solger e Hegel, pressupõe e às vezes explicita que os sentidos da percepção humana se dividem em dois tipos: 1) os espirituais, visão e audição; 2) os materiais e corpóreos, tato, gosto e olfato. Isso parece claro para quem crê que o homem é formado por corpo e alma, mas já está em Platão, no *Hípias Maior*, sob o argumento de que em grego não seria usual dizer belo perfume ou belo jantar. Com a neurologia, vai se mostrando melhor que o espírito é cérebro funcionando. O paradigma platônico prevalece, porém, ainda hoje nos institutos de arte. Nele, o cego e surdo não pode ter acesso à arte.

Ouvido e olho pareciam não receber nenhum impacto, nada material, físico, enquanto para o tato é preciso tocar coisas, para o gosto é preciso colocar algo na língua, para o olfato é preciso que se tenha algo para cheirar. Ao degustar algo, consome-se o alimento ou a bebida; quanto mais se cheira um perfume, mais ele se vai. Na arte não se quer a destruição da obra. Mas por que então o tato não entrou como acesso às artes? Ele não destrói a obra. Quando se escuta uma música, ela acaba no fim: é preciso refazê-la a partir da partitura, assim como se pode fazer comida ou perfume com receita. Ou a partir da memória.

Kant ainda aventou a possibilidade de o tato dar acesso à arte. Hegel rejeitou isso, considerando um absurdo que se propusesse tocar uma obra

escultórica. Hoje há esculturas feitas para serem tocadas. Naquela época, o objeto maior da escultura era considerado o corpo humano. Kant achava que, se alguém contemplasse com desejo a escultura de uma pessoa desnuda, ele estaria contaminando o juízo estético, que deveria ser despido de qualquer interesse, embora despertado por um objeto interessante. Era como se o toque machucasse, violasse, destruísse, “comesse”.

Platão, no livro VI da *República*, observou que não basta ter olhos para ver nem uma coisa a ser vista para que haja visão: deveria uma condição possibilitadora, a luz. Heidegger comentou que esse “ágathon” foi traduzido pela Igreja como o Sumo Bem, Deus, condição de possibilidade de tudo. Não era isso o que Platão queria dizer: deformou-se o sentido original. Faltou ao grego, no entanto, registrar que para qualquer sentido é preciso ter condições possibilitadoras, como ondas acústicas e um meio de transmissão como o ar ou a água na audição.

Mesmo para a visão, é preciso ter mais que olhos, uma coisa e luz: é preciso ter um meio que propague e leve os fótons, ter nervos óticos que transmitam os sinais ao cérebro, ter neurônios que funcionem na captação deles, ter um aparelho psíquico que não esteja bloqueado à percepção. A visão é tão física quanto tato, gosto ou olfato. Sempre é preciso haver algo que estimule os órgãos sensoriais para que eles percebam algo real. Nervos e neurônios são também “condição de possibilidade”. Se há isso em todos os sentidos, desfaz-se a distinção entre sentidos espirituais e sentidos materiais. O fundamento dela tem de ser procurado em outro lugar.

A tradição metafísica, e dela fazem parte as religiões cristãs e o espiritismo, vê o homem como dividido em corpo e alma ou matéria e espírito, entidades distintas e separadas, em que a primeira pode desaparecer e a outra continua existindo. Dentro desse paradigma estrutural surge a divisão entre sentidos espirituais e sentidos materiais, aqueles podendo dar acesso às artes e estes impossibilitando, por sua natureza, o agrado estético. Isso é mais problemático do que fazer obras ditas artísticas utilizando material de baixo preço. Uma obra não é tanto mais artística quanto mais abeto for seu material: lixo reciclado não é logo arte, não se tem mais arte com materiais caros ou instrumentos raros. O artista tem de usar materiais adequados, se o que ele tem algo a dizer merece ser preservado.

Subjacente à divisão inconsistente entre dois sentidos nobres e três abjetos está, inconsciente, a divisão entre trabalho livre e trabalho esca-

vos dentro da perspectiva senhorial. Até o século XVIII, somente senhores podiam filosofar. Senhor e servo mudaram várias vezes de forma nos diversos modos de produção, mas a divisão se mantém ainda hoje entre capitalista e assalariado. Ela se mantém na hierarquia entre arquiteto por um lado, mestre de obras e pedreiro por outro. É preciso fazer um forte movimento de abstração para tentar olhar de fora, por cima, essa estrutura e seus reflexos na divisão entre arte e artesanato. Os serviços que atendiam às necessidades de alimentação, indumentária, banhos, massagens, odores e assim por diante eram feitos por escravos, enquanto os que atendiam olhos e ouvidos eram executados por pessoas livres.

A tradição metafísica tende a falar num sistema de cinco artes básicas: arquitetura, escultura, pintura, música e poesia. Alguns, como August Schlegel, colocam ainda a dança. Em geral a poesia é subdividida em épica, dramática e lírica, conforme prepondere a terceira, a segunda ou a primeira pessoa.

O baixo-relevo pode ser visto como intermediário entre escultura e pintura. A dança poderia ter sido vista como escultura em movimento: não foi, pois esta era estática, não havia móveis. O balé clássico não conseguiu desenvolver movimentos do corpo junto ao solo nem acima da altura da cabeça. Houve uma guerra de gostos entre a dança clássica e a moderna: ainda se está em busca de uma síntese que as supere.

Hegel deixou bem claro que não pretendia estudar todas as artes nem tudo o que já foi ou seria considerado arte. Ele queria delimitar marcos na história. Não havia cinema em 1820-1830: ele começou como um teatro filmado, mas só evoluiu como arte quando descobriu sua linguagem própria, com o *travelling* da câmera, o corte de cenas, a montagem, o som. Se as artes são reduzidas a momentos e aspectos considerados substanciais, não é o renome do filósofo que vai garantir que não tenham sido deixadas de lado diferenças substanciais.

4. EM BUSCA DO OURO

Platão, no *Hípias Maior*, sugere que belo não é utensílio, que é algo aplicável a um fim, mas é algo agradável à vista ou/e ao ouvido; não é uma bela moça, pois há belas éguas também, sendo feio todo macaco se comparado ao ser humano; não é o ouro, pois o material da obra precisa

ser adequado ao que se pretende fazer; belo não é gozar de riqueza, saúde e consideração, pois o que se pergunta é o que é belo como tal, não o que alguém acha agradável para si. Caso se considere belo o que é útil, teria de se considerar feio o que não fosse; caso se considere belo ter poder, tendo-se poder pode-se fazer muita coisa feia e ruim; caso se considere belo o proveitoso, seria preciso perguntar se bom é causa do belo ou se o bom é causa do belo, mas daí se está distinguindo entre belo e proveitoso, porque não são o mesmo: quem tira proveito do que não deve, não está fazendo algo bom, correto. Se belo é o que agrada, por que o prazer maior, o sexo, é feito às escondidas? Um perfume ou uma comida podem ser agradáveis, mas seria inadequado dizer que são belos. Que algo agrade à vista ou ao ouvido é apenas condição do belo, não logo existência. Belo e bom são distintos.

Quando se ensina em literatura apenas o cânone nacional, não se está ensinando arte, mas algo considerado útil para a oligarquia e a estrutura do Estado; quando se propaga uma crença religiosa com obras ditas sacras, está-se confundindo o belo com o útil, com o proveitoso para uma casta religiosa. Quando se faz da arte uma fonte de receitas, ela é promovida antes como mercado do que como beleza. Se Dédalo fosse contemporâneo, faria obras de arquitetura bem diferentes daquelas que fez em seu tempo.

O belo não se resolve com uma sociologia do gosto ou uma história de estilos de época, embora seja isto que a historiografia costume fazer. O que se pergunta é o que seria belo em todas as sociedades e todas as épocas. Há uma definição possível? Não seria ela toda vez a imposição de quem tem mais poder? Kant procurou dar a resposta que Platão não havia conseguido, ou melhor, só havia feito *via negationis*.

Ele tem quatro conceituações do belo, todas contraditórias, em uma “Analítica”, o que já é uma contradição. Conceito do belo é o que sem conceito agrada. Conceito é não ter conceito? Ou será que se tem uma avaliação inconsciente, uma sensação de agrado e uma avaliação anterior à reação externada? Então há modos de conhecimento que não são do entendimento consciente. O juízo do gosto se dá antes no inconsciente.

O juízo do belo se dá pela qualidade, pela quantidade, pela relação e pela modalidade. Pela qualidade: para Kant, ele é estético se for destituído de interesse, se for desinteressado, e sem finalidade pessoal. Ora, um

juízo interessado pode ser mais correto que um desinteressado. Que ele seja destituído de interesse não garante que seja correto. Quanto maior o meu interesse, mais eu procuro ajuizar corretamente, pois se não prejudico meus interesses. Isso não quer dizer que os juízos ditados por interesses sejam mais verdadeiros: pelo contrário.

Pela quantidade, ele seria “allgemein”, o que tem sido traduzido por “universal” (que seria “universell”), mas que seria melhor traduzir por “em geral”, o que quer dizer que costuma ser aceito por quase todos, podendo haver quem não o aceite: há opção. Ele se caracterizaria também porque “fordert eine allgemeine Gültigkeit”, estimula e exige uma validade geral. Não se distingue aí quem aceita esse juízo: todo mundo? Seria básico reconhecer o juízo mais competente no âmbito da arte. Costuma-se considerar hábil quem consegue impor sua opinião. Que todos aceitem uma opinião não significa que ela está certa. Qualquer um pode alegar que está sendo isento e por isso o seu juízo teria de ser aceito por todos. A Justiça se postula como estando acima das paixões das partes, mas ela é um instrumento de dominação de classe como o Executivo ou o Legislativo.

Pela relação, o juízo de gosto é definido por Kant como “Zweckmäßigkeit ohne Zweck”, o que tem sido traduzido por “finalidade sem fim” e lido como inúmeras possibilidades de finalidade, mas tem antes o sentido de o belo ser organizado como adequado a finalidades sem ter uma finalidade. Isso é contraditório. Por que algo seria organizado de tal modo eu parecesse cumprir finalidades, para acabar não servindo a nenhuma? Sabe-se que historicamente a arte tem sido usada para cumprir fins.

Pela modalidade, o juízo do gosto é algo necessário, que se impõe e não pode ser mudado arbitrariamente. O argumento para isso é o juízo ser desinteressado, o que não se sustenta. O que se tem aqui é a modalidade autoritária, em que “Alguém” quer impor sua vontade e opinião a todos. Se esse alguém for coletivo, nem por isso deixa de ser subjetivo. Há certo consenso de que existem grandes pintores, compositores ou escritores, mas eles podem não ser conhecidos em muitos países, assim como podem existir artistas de qualidade cuja repercussão não vai além do horizonte de poucas pessoas, seja por proximidade geográfica, seja por serem as únicas competentes para ver a ruptura de horizonte presente na obra. Há uma dialética do poder, do gosto e da historiografia que a mera “Analítica do belo” não consegue discernir.

O “juízo do gosto” pode pretender se impor como “universal”; o belo, não. Ele apenas aparece, se dispõe, se disponibiliza. Ele não se “impõe”. Ele não grita, mesmo quando grandioso e chamativo. Sua força está na sutileza, na conjunção de numerosos detalhes, numa qualidade diferencial, que não é mensurada pela quantidade de adeptos, pela “imposição generalizada”.

O quantitativo se soma ou diminui, se multiplica ou divide, pela redução da diversidade à identidade numérica. Sua igualdade se afirma não só pela simplificação do real, reduzindo-o ao quantitativo, mas também fazendo de conta que o semelhante é igual, pela eliminação da dessemelhança do semelhante. A obra de arte opera ao mesmo tempo na busca de identidades entre instâncias remotas – isso acontece na metáfora, na montagem, na citação e em todas as figuras de linguagem – e na diferenciação crescente naquilo que começa parecendo igual. Em vez de reduzir diferenças, ela as amplia, para gerar algo único. Quando um autor cria muitas obras parecidas entre si, com pequenas variações, ele sabotagem a si mesmo como artista e se afirma como artesão.

A pétala de uma flor é uma folha diferenciação pela coloração, pelo formato e muitas vezes pelo perfume. Ela atrai insetos e pássaros, que polinizam, assim como os frutos complementam isso propagando a espécie. Quando uma planta se poliniza só pela aspersão pelo vento, sua flor não é atraente. Quando ela se poliniza por aspersão e por insetos ou pássaros, ela tem flores feias e flores belas, conforme a função.

Um ser belo é um ser saudável, capaz de procriar. Um fruto agradável aos olhos, às narinas e às papilas mostra ser nutritivo. A beleza é fundamental para manter e reproduzir a vida. Se assim é na natureza, por que seria diferente na arte dos homens? Kant, ao contrário de Hegel, não isolou o belo artístico do natural, mas só com Darwin comparações se tornaram mais viáveis. Entre muitos animais de bando ou manada os machos disputam o poder, tendo as fêmeas de procriar com o vencedor. Por ser mais forte e mais saudável, ele tende a ser mais bonito, mas elas não têm escolha. Há um “juízo” que vale de modo geral. Quem tem juízo obedece a esse juízo. Quem acha que gosto não se discute tem, em geral, dizia Kant, um gosto tão discutível que nem vale a pena discutir.

Será que existe um “juízo estético” na zoologia? As fêmeas de pavão ou de girafa devem ter escolhido por milhares de gerações os machos de rabo ou de pescoço maior para que acabassem sendo como são. Eles

deviam ser mais “bonitos”. Ou será que os machos que conseguiam abrir um leque de rabo maior espantavam mais os predadores do que os de rabo menor? Será que as girafas de pescoço mais comprido conseguiam alcançar ramos mais altos, sobrevivendo na seca melhor que os de pescoço mais curto? Então o decisivo não seria o juízo estético, e sim o estar aí, vivo, disponível para procriar. Um critério não exclui o outro.

Quando Sócrates discute a tese de Hípias de que belo seria o ouro, ou seja, que a beleza de uma obra seria proporcional ao custo dos materiais, diz que Fídias poderia ter usado ouro na estátua da deusa, mas não o fez. Para cozinhar, uma colher de ouro não é melhor que uma de pau. Se, no século XX, se chegou a propor a inversão da tese de Hípias – quanto pior o material, melhor o resultado em termos artísticos – o que está em jogo é uma reavaliação: auratizar o lixo para aceitar o mundo ou se salvar na arte porque o mundo não tem jeito. Adorno, que tanto queria denunciar o mundo, ficou preso à teoria mimética, embora ele a tenha ampliado: em vez de imitação das coisas da realidade, se deveria considerar a obra ainda como imitação ao que se passa na mente do artista, ao que já foi feito naquela série artística e, por fim, de uma reflexão da obra sobre si mesma, como se ela se olhasse no espelho e reexaminasse a sua validade. Esqueceu a tese romântica de que se deveriam imitar os procedimentos da natureza, não seus seres.

A qualidade das obras artísticas depende da adequação dos materiais e da qualificação dos instrumentos utilizados em sua execução, mas ela não é diretamente proporcional a nenhum deles, pois ela depende fundamentalmente do artista que a faz. No melhor violino, pode-se ter uma péssima execução. O grande artista extrai o melhor que pode do instrumento que tem à disposição, mas ele só poderá chegar a uma execução primorosa se tiver em mãos um instrumento maravilhoso. Ele é, porém, apenas um executante. O músico é um intérprete; se muito bom, um talento. Gênio criativo é quem inventa a música, o compositor.

Até onde vai o âmbito das artes? Joalheria e perfumaria serão artes? Pode uma boa cozinheira ser considerada uma artista? A cozinha japonesa se preocupa com o bom visual da comida, mas isso ainda não faz parte de sua essência, voltada para o sabor. Se desenhar joias é uma arquitetura em miniatura, assim como boas obras arquitetônicas tendem a ser joias em tamanho grande, será que isso poderia fazer parte da formação do

arquiteto? Ou é apenas um ofício menor, porque belas joias não seriam obras de arte?

Se o que deprime a arquitetura enquanto arte é a sua finalidade utilitária, como se ela fosse apenas um utensílio, uma máquina de morar, um *design*, seria mais artística a arquitetura que não funcionasse bem? Não é, porém, por se fazer algo inútil ou que não funcione bem que logo se há de ter arte. Seria um monumento uma arquitetura mais artística do que prédio com finalidades determinadas? Será que a utilidade não está escondida no monumento, de modo menos claro para que melhor funcione, celebrando valores para legitimar e auratizar aqueles que mandaram fazê-lo?

Hoje temos esculturas que são feitas para serem tocadas, para se andar dentro delas em vez de apenas olhá-las de fora. Temos os móveis, que rompem com a tradição milenar do caráter estático da escultura. Se tudo muda na arte, será arte somente aquilo que promove a mudança? A inovação, o diferente, o vanguardeiro tende a não ser boa arte, já que a obra é a execução de uma receita, de um manifesto. A criação artística é um diálogo entre o que já foi feito e aquilo que nessa arte ainda não se fez. Não se pode ignorar o patrimônio histórico nem apenas repeti-lo. O artista só se vê forçado a fazer uma obra porque aquilo que ele gostaria de ver ainda não foi feito. Ele supre uma lacuna, que ele percebe tanto melhor quanto mais conhece o já foi feito.

Desenhos animados e gibis são restritos aos “sentidos nobres”, mas serão eles “arte” por isso? Hoje, além de filmes feitos a partir de gibis, há filmes feitos na linguagem dos gibis. Como distinguir claramente entre arte cinematográfica e a mera diversão, o *entertainment*? Ele não é apenas entretenimento: ele é doutrinação, utilizando elementos estéticos, de atores parrudos a paisagens sofisticadas e efeitos visuais impressionantes. Será que esses elementos estéticos secundantes equivalem ao que eleva algumas obras arquitetônicas a serem arte?

5. ESPAÇO E TEMPO

Um modo recorrente de subdividir a arte tem sido as categorias de espaço e tempo, como se elas fossem separáveis, como se tudo o que ocupa espaço pudesse não ter temporalidade e todo tempo não fosse tempo de alguma coisa. O pressuposto disso é que na tradição metafísica pudes-

se haver um ou mais entes eternos e puramente espirituais, como deus ou as ideias. Quando se diz que arquitetura é espaço construído, ela está sendo colocada no espaço e descarta implicitamente o tempo. Tradicionalmente tem se colocado – August Schlegel, por exemplo – a escultura como arte do espaço e, em contrapartida, a música seria do tempo. Para quem trabalha com arte, essa divisão é mais problemática do que evidente.

Toda obra leva tempo para ser feita, ela surge de uma tradição e se abre para um presente de contemplação que está no futuro. Quem faz música diferencia espaços vibratórios, os músicos de uma orquestra precisam ser distribuídos de acordo com os naipes, a execução instrumental é uma ocupação exata de espaçamentos com tons bem determinados. Não se pode excluir o espaço da música. Quando se constrói um espaço na arquitetura, procura-se fazer com que a obra, tendo resistência e cumprindo suas funções, perdure no tempo. Não se pode excluir o tempo. Ela é um espaço especial para transcender o tempo.

Uma escultura, ao ocupar um espaço, gera espaçamentos em relação aos prédios junto aos quais está, constitui um marco dentro de uma praça, faz uma pausa dentro de uma casa, uma igreja, um palácio. Ela é espaço de flexão e reflexão, que lê o seu contexto e se contrapõe a ele. Sendo coisa, ela é mais que coisa, não podendo ser o que ela realmente é sem ser essa coisa. Ela reflete a realidade tanto no sentido de ecoar a luz, a forma e a cor quanto no sentido de ser uma reflexão, uma meditação que veio do passado e leva o sujeito a suspender o seu tempo para se entregar à presença presente da obra, presentindo nela algo mais, simbólico, do que à primeira vista aparece.

Costuma-se definir a arquitetura como espaço construído. Será que ela é apenas espaço? Quem tenha o mínimo de formação filosófica, em Aristóteles ou Kant, percebe que se deixa aí de lado uma categoria *a priori* de todo conhecimento: o tempo. Ele não pode ser deixado de lado, porque ele simplesmente faz parte de tudo. Não há nada nem ninguém fora do tempo, nem Deus, menos ainda o arquiteto, mesmo que pretenda construir para a eternidade. Tudo o que o arquiteto construir vai se desfazer um dia. Lutando contra a fragilidade, ele trata de fazer algo que perdure. Cada vez mais ele precisa destruir o já construído para poder construir. Espaço construído é um espaço destruído; espaço construído, um tempo preservado.

Não há uma arte que seja só do espaço ou só do tempo. Nem Deus escapa a espaço e a tempo, ele é definido de diferentes modos, não é sempre o mesmo. Há muitos deuses. Se ele quer ser onipresente, precisa estar presente em todas as coisas. Elas todas têm temporalidade. Portanto, ele não pode ser onipresente e eterno ao mesmo tempo. Menos ainda um deus como Cristo, que tem apenas uns 2000 anos, pouco para ser eterno. O modelo teológico persiste na teoria estética. Obras não são preservadas apenas por sua qualidade e sim por sua conveniência ao poder que as mantêm expostas.

Supõe-se que a obra de arte seja uma sucessão linear, porque estamos habituados a “pensar o tempo” como sucessão linear de passado, presente e futuro, sendo o presente quem define os dois outros. Também se poderia supor que o futuro é que produz o presente e assim gera o passado, ou que este é condição de possibilidade dos demais. Embora haja uma aparência de sucessão linear – por exemplo num poema ou numa música –, cada parte remete às outras partes, seja por semelhança ou por contraste, ela retoma e varia temas, que são ecoados por contracantos, cada parte remete ao todo da obra, que, por sua vez, transforma cada parte em algo diferente do que ela seria isoladamente. A obra de arte não é linear, ela apenas finge uma sequência linear. Cada momento é antecipado pelo que veio antes e evoca a probabilidade do que ainda não veio: o passado tem presença no presente, o presente antecipa o futuro, o vindouro modifica passado e presente.

Embora toda obra seja uma coisa feita, a boa se apresenta como perfeita, como algo em que não se pode mexer mais porque não há no que mexer sem piorar. Ela está aí como se fosse um presente eterno. Cada novo contemplador presentifica no presente da sua percepção a presença de um passado que não passou, mas que se apresenta como um presente, se abre para ele como uma presença com a qual ele trava um diálogo que o modifica para o futuro, que lhe modifica o futuro. O caráter linear é rompido pela irrupção reiterada do pretérito e a remissão permanente para o que ainda há de advir, de tal maneira que cada agora não é apenas uma transição do futuro ao passado e sim uma coexistência cronotópica de tempos e lugares diversos.

Marx, quando esboçou a estética que pretendia escrever, dividiu as artes entre aquelas que deixam uma coisa concreta como remanescente

da produção (uma escultura, um quadro) e aquelas que se esgotam no ato mesmo de sua execução, como uma dança ou um concerto. Confundi a obra com o suporte material de artefato. Quando se olha uma estátua ou uma pintura, o tempo de contemplação é restrito, como se a obra acabasse assim que termina a contemplação. Realmente, a obra precisa gerar um objeto estético no receptor para se completar como obra. Antes, só se tem o artefato feito pelo autor. Nesse sentido, não há uma diferença essencial entre produtos que permanecem e produtos que se vão. Isso obrigaria a rever a discriminação contra saborear alimentos ou aspirar perfumes.

Um dos critérios para se atribuir artisticidade a uma obra tem sido a sua permanência no decorrer do tempo. Disso deriva o conceito de “clássico”. Nem tudo o que permanece é bom, nem tudo que é excelente permanece. Uma obra pode ser preservada porque atende a interesses ideológicos sucessivos, algo em comum a diferentes formas de governo e grupos do poder, mas isso por si não garante que ela seja artística: apenas prova que ela foi conveniente e conivente, o que em princípio nega que ela diga algo que não possa ser dito de outro modo e que a torna única.

O *happening* é a negação da permanência: ele tem a secreta pretensão de ser melhor por causa disso. Ele costuma ser como um fósforo: só dá para usar uma vez. Quando se olha de novo, mais aflora a banalidade do que pretende ser inovador e chocante. A grande obra de arte, pelo contrário, resiste às releituras e vai, cada vez, aflorando novos sentidos. Uma grande obra não precisa ser grande no espaço ou no tempo. Ela tende a perdurar no tempo porque o que nela existe só existe nela e precisa ser preservado como tal. Ela não é apenas uma obra de combustão lenta. Pelo contrário, há obras que foram grande sucesso na estreia e continuam reconhecidas séculos depois. Há também grandes obras que não foram aceitas nem reconhecidas quando apareceram e boas obras que são esquecidas por muito tempo.

6. LIBERDADE CRIATIVA

Como se deve avaliar o caráter estético do *design*, da decoração de interiores, das joias, dos painéis de azulejos, das porcelanas, dos projetos paisagísticos, das praças? Todos estão no âmbito da visão e há neles a pretensão estética. Isso não garante, porém, que sejam arte. Jan Mukarovsky

propôs uma divisão pragmática, que parece resolver o problema: se o caráter estético for dominante, é arte; se não for, não é. Para ele, o estético se definiria pelo caráter não utilitário da obra. Muitas obras consideradas arte foram propaganda, sendo difícil distinguir onde está o dominante. O modo de perceber a obra varia, a ponto de mudar não só sua classificação e avaliação, mas até seu nome. Toda a “arte sacra” tem a função de ser útil ao culto religioso ou de propagar a fé. Que seja considerada arte, ou seja, não utilitária, serve para esconder seu caráter catequético, a fim de torná-lo mais eficaz.

Outros fenômenos – como a fotografia, a mímica, o espetáculo de marionetes, a iluminação de prédios e cidades – têm recebido pouca atenção entre nós como arte. Que algo não seja praticado e exercido como arte num certo tempo e lugar não significa que não possa ser arte. Há embutida nos filósofos da arte a perspectiva do seu meio e da sua época. Como em geral são europeus, há uma tendência implícita ao eurocentrismo. Nas antigas colônias, isso é repetido como história universal. Entre nós, por exemplo, se ensina algo da arquitetura egípcia, grega, romana e gótica europeia, mas não se examina a japonesa, a chinesa, a hindu e assim por diante.

Se os fatores que determinam as construções encomendadas aos arquitetos não são arquitetônicos, e sim políticos, financeiros, psicológicos, então os arquitetos vão ver o seu território invadido pelo que não seria arquitetura em si. Ela é determinada pelo que ela não é. Ela se define de modo alienado. Arquitetos acabam sendo, nesse sentido, como que marionetes manipulados por forças externas a eles e à construção a ser feita. Aqueles que têm poder sobre eles e parecem ser os que manipulam aquilo que deve ser feito são, por sua vez, determinados por fatores dos quais eles próprios não tem maior consciência.

Essa discussão teórica não é apenas uma abstração. Ela pode ter envolvimento prático. Ela já é prática. Se a elevação de obras ao cânone artístico tem servido à legitimação e propaganda do poder – religioso, aristocrático, nacional, racial, econômico –, tanto se precisa questionar por que esse poder teve tal necessidade, já que não tinha valor por si, quanto questionar as obras que se prestaram a isso, suspendendo de antemão o tabu reverencial que cerca o artístico. Ser tabu é estratégico para o que não se quer ver questionado, porque não consegue resistir à crítica.

Isso é um sinal de que precisa ser questionado, que é algo tão problemático que não resiste ao filosofar com o martelo. Quanto mais frágil for, mais forte e prepotente se mostra.

A estética e a história da arte tem endossado a perspectiva do intelectual orgânico do poder. Se a pintura representa 5% ou mais do PIB da França, se a Itália recebe milhões de turistas por ano, não se pode dizer que ela não seja relevante. Botticelli pode ter sido patrocinado pela família Médici, que lhe abriu a possibilidade de fazer uma pintura que o papado ainda não queria, mas as suas obras continuam maravilhosas hoje como foram quando pintadas. Mais estranho é o mistério de que ele tenha parado de pintar em vida.

Platão pondera, nas *Leis*, que convém ao governante que não se divulguem pela cidade obras em que criminosos sejam recompensados e pessoas corretas só se deem mal. Essa norma é seguida até hoje pela narrativa trivial, especialmente pelo cinema e pela televisão. Não há tanta liberdade de criar quanto se propaga. A ditadura da Justiça é a pior, porque ela mesma se julga, tende a ser conivente com o que lhe convém. É preciso desconfiar do Estado de Direito. O capitalismo precisa da corrupção, ele próprio é a apropriação do trabalho alheio. O capitalista alega que arrisca seu capital. Mais que ele arrisca o operário, cuja vida precária depende do emprego.

Enquanto imperava o mecenato, não se colocava a questão da liberdade do artista. Ele tinha de fazer o que enaltescesse o mecenas, se possível colocando-o com a esposa perto da manjedoura na visita dos Reis Magos. Arte se confundia com auratização do poder. Se considerarmos que a obra de arte não pode servir a interesses nem deve se confundir com propaganda, hoje é preciso se perguntar quanto da arte ainda vale como arte.

Só no final do século XVIII, com Kant, na *Crítica do juízo*, a liberdade foi afirmada como cerne da criação artística. Se arte é exercício da liberdade, como ficam as obras que estetizam a força e a dominação? Deixam de ser arte?

O mergulho na interioridade proposto pela *Crítica da razão pura* propiciou o romantismo e o desenvolvimento de novos estilos e gêneros, vanguardas e escolas. Tanto a filosofia propiciou o desenvolvimento da arte quanto esta propiciou o desenvolvimento da filosofia. Em Kant, a liberdade é vista como fundamento da moral e do direito. Isso é perigoso

idealismo. Acha-se que na democracia todo poder emana do povo e em seu nome será exercido, quando de fato emana do dinheiro, sendo exercido para que o dinheiro tenha mais dinheiro. Não se questiona o poder de manipulação da mídia e da propaganda, que chega a ser maior do que das igrejas. O Estado é um aparelho de dominação social de classes. Reconhecer isso não muda nada.

Kant achava que, em vez de seguir apenas as normas que lhe foram impostas pela escola, pela família e pela Igreja, o homem para se tornar adulto precisaria dar normas a si mesmo, agir de tal modo que o mesmo tipo de comportamento se pudesse esperar de outras pessoas na mesma situação. Só quem é autônomo, pensa por si, consegue ser adulto, ou seja, uma desprezível minoria. O paradoxo do imperativo categórico é, no entanto, como observou Nietzsche, que, ao querer estabelecer uma norma universal em nome da liberdade, o sujeito acaba interferindo na liberdade alheia. Ele interfere, aliás, até na própria, pois se supõe que o autor vá segui-la pela vida toda e não possa fazer uma reavaliação do que pensava antes. Se o que pensamos é sugerido e até imposto por conexões inconscientes, sobre as quais temos pouco controle, será que se consegue ter liberdade aí? Ter consciência dos fatores impositivos não os altera em geral.

Se a arte cultiva a autonomia do sujeito pelo exercício da liberdade, constituindo mundos alternativos ao existente, é preciso que o artista tenha liberdade para poder exercê-la. O poeta, aparentemente, tem mais liberdade do que o arquiteto, que depende sempre de recursos alheios: quem paga diz como deve ser feito. Quanto maior a obra, maior a dependência. Não basta, porém, ter papel e lápis para constituir uma obra de arte: é preciso que ela seja tornada pública e circule. Um livro tem mais ou menos o preço de um carro usado. A maioria não tem dinheiro sobrando para isso.

O poder só fomenta o que contribui para a sua imagem pública, ou seja, ele só dá poder a quem lhe vai dar ainda mais poder. A arte nasce contaminada pela negação da autonomia do artista. Quanto maior o mecenato, menor a liberdade de criação. O artista cai desse espectro para ter por padrão o gosto da camada social que pode e se dispõe a pagar por obras de arte. Esse gosto tende a ser pior do que era o da aristocracia. A liberdade não é, porém, algo abstrato: ela só se define como resistência, como autonomia do sujeito diante do poderio da necessidade. Ela é negação do determinismo.

Pode acontecer que um novo perfil de governo queira marcar sua diferença mediante obras com um estilo inovador: o artista será convocado a exaltar esse novo governo. Por outro lado, não ter poder nenhum não garante que o artista vá produzir boas obras: pelo contrário, não dispondo de materiais adequados nem de tempo para se dedicar à criação, o que ele consegue produzir tende a ter pouco fôlego e se perder na falta de circulação. O único que resta é ter a esperança de que o artista consiga pagar o preço para produzir algo que mereça permanecer e haja quem sucessivamente ajude a preservar a sua obra.

O que é, porém, “liberdade”? Se for uma ideia, e não apenas um conceito, ela não pode ser definida. Dizer que simplesmente não existe, como sugeriu Nietzsche, pode ser um fato, não é uma solução. Se for definida como aquilo que é permitido pela lei, ela se reduz a uma obediência à vontade de quem dita a lei, sendo, portanto, uma não autonomia. Se o correto é cumprir os mandamentos divinos, trata-se de uma forma de obediência, de submissão, portanto de não liberdade. Se for entendida como o que esteja de acordo com a maioria, impõe-se a mediania da maioria, com a suspensão do discernimento crítico do indivíduo: por maioria se tomam decisões, o que não quer dizer que estejam corretas nem que sejam as melhores. A verdade não se decide por maioria.

No âmbito da arte, significaria seguir as modas, seria definir o mais artístico pelo que fosse *best-seller*. Seria uma submissão às regras do mercado, não liberdade. Numa era em que o mais importante tanto menos pode ser dito quanto maior a repercussão da mídia, numa era em que o que mais se alardeia é o menos relevante, o que menos tem a dizer, a “liberdade” é proporcional à falta de repercussão, ou seja, não é liberdade, e sim impotência. O que toca os nervos expostos dos interessantes dominantes sofreu uma reação tal que o sujeito é induzido a aprender a não repetir o mesmo gesto.

Se a arte e a filosofia são expressão da liberdade do gênio criativo, elas não podem ser a expressão da mediania da “gente”, do “on”, do “man”, pois elas não podem ser blá-blá-blá. Seriam livres, então, somente os gênios? Somente eles teriam espírito, uma alma que permanece, enquanto o resto da “gente” seria apenas corpo mortal, cadáver adiado que procria? Será que o gênio, embora seja capaz de gerar novos modelos de produção, diferentes dos precedentes, realmente é livre ou é levado a dar uma resposta às perguntas que o seu mundo lhe impõe?

Se ele tem de atender aos interesses do mercado ou de quem lhe encomenda obras, ele obedece à vontade alheia: liberdade seria aí apenas autoengodo. Se ele produzir o que lhe der na veneta, vai ter de financiar o seu produto, que vai ficar sem repercussão, ou seja, como se não existisse nem o autor nem a obra. Se ele tiver muito dinheiro para contratar quem o propague, ele vai pesar primeiro o dinheiro investido, o que vai inibir o âmbito do que poderia e deveria ser dito. A fama tende a ser proporcional ao dinheiro investido na propaganda. Quanto melhor a obra, mais difícil é isso ser reconhecido.

7. CONCLUSIO

O restauro procuro levar uma obra decadente ao brilho de sua fundação, para consagrar mais uma vez o que a levou a ser construída e elevada. Quer se preservar o passado, manter o presente como herança de um passado, para que ele determine também o futuro. No restauro, onde estão as marcas do tempo, onde a obra está se decompondo, procura-se desfazer o desfazimento, recompor o que se decompôs. Procura-se preservar valores pela obra, pressupondo-os para o futuro. Quer-se evitar uma perda, especialmente se ela não tem equivalente.

No que está construído como “tradição”, apresenta-se como tendo valor perene o que se transmite. Quer-se que o presente tenha o passado como sua perspectiva, sem perceber que não se pode ver o passado a partir do passado. Só se consegue perceber a presença do passado no presente quando se contempla o presente no passado, quando o presente ousa colocar ao passado perguntas que ele próprio não consegue ainda responder.

O que circula como arte e reflexão é o que fica dentro da “visão de mundo” dominante entre “a gente”. Nesse mundo, o que mais precisaria ser dito não pode ser publicado, e o que é tornado público não vale em geral a pena ser lido. É como a “leitura dinâmica”: o que pode ser folheado às pressas não vale o tempo que se gasta; o que vale a pena ler, isso não pode ser feito às pressas. As grandes questões começam num horizonte além das contradições mais palpáveis e palatáveis.

Tolstoi, em “O que é arte?”, ousou desafiar inclusive o “bom gosto” dos clássicos universais, fazendo críticas contundentes a Shakespeare, Beethoven, Baudelaire e até a ele mesmo. Ponto crucial era para ele

o caráter obscuro, hermético, dos textos modernos. Ele achava que uma obra de arte deveria ser entendida por todos. Um poeta “moderno” como Baudelaire, Mallarmé, Trakl ou Rilke não é, porém, mais hermético do que precisa ser. Há algo difícil naquilo que ele tem a dizer, algo que não se reduz a um lugar comum dito com rimas.

O que há é antes uma simplificação no modo de se entender um Shakespeare. Suas grandes peças permitem novas interpretações. Não é culpa dele que isso não tenha sido visto antes. Se o autor acrescenta dificuldades ao que ele tem a dizer, não vendo soluções mais claras e simples para o que ele quer sugerir, então realmente é melhor que ele faça outra obra. Os grandes autores tendem, porém, a resistir a isso: como fizeram o que fizeram, sua obra tende a ser a melhor solução. O genial é a solução simples para um problema complexo.

A filosofia da arte tende a ver a obra como representação concreta de uma ideia abstrata, ou seja, como alegoria. Nessa visão, a arte serve como serve para alimentar a filosofia com ideias, mas ideias que ela já sabia antes e que por isso acabaram sendo representadas. A alegoria é apenas uma das tantas figuras de linguagem. Talvez ela não seja a representação de uma ideia pré-existente. A ideia passa a existir, em sua complexidade, mediante a representação que é feita.

Quando se faz uma leitura alegórica, presta-se atenção ao que está além do horizonte do conteúdo manifesto, algo que se esconde nele e precisa ser decifrado. O problema é que, partindo-se de uma ideia prévia, vai-se encontrar na obra a ideia que nela se queria encontrar, o que tende a ser uma redução do que pode ser discernido na grande obra. Se grande for. Se ela não for mais que a encenação de uma alegoria, ela tende a ser *kitsch*, ela não acrescenta nada ao que já se sabia, mas é incapaz de questionar aquilo que a própria ideia demandaria ser questionado.

Tende a ser considerado artístico o que num meio e momento consagra a dominação da maioria pela minoria. Esta tem bom gosto; aquela tem o que aprender. Aí se tem uma diferença subjacente entre o artesanal e o artístico. Se Platão propôs no *Hípias Maior* que a arte só seria acessível pela visão e pela audição e isso tem sido seguido até hoje, ele não deve ter inventado isso, mas repetido algo que já era corrente então. O que está subjacente a essa divisão?

Entendendo-se o ser humano como constituído por corpo e alma, os sentidos da visão e da audição eram considerados espirituais, imateriais, enquanto os do tato, do gosto e do olfato seriam materiais. Ora, visão e audição precisam de fatores materiais para funcionar, assim como os sentidos ditos inferiores também operam pelo cérebro, sendo nesse sentido “imateriais”, espirituais. Então existia e existe outra divisão subjacente a essa divisão. Qual seria o segredo dessa divisão, além da concepção de que existiria no homem um princípio imaterial, alma ou espírito, que lhe daria a sua peculiaridade?

Na antiguidade, o alimento era gerado pelo trabalho escravo, não só na lavoura, mas também na cozinha e no serviço de mesa; as roupas que cobriam o corpo e o protegiam do frio eram tecidas por escravos, assim como a preparação de couros e a lavagem dos tecidos; as massagens eram feitas por escravos, que também cuidavam das casas de banhos; os perfumes e incensos eram preparados por mão de obra escrava. Embora se tenha a extinção oficial da escravidão, o fundamento da divisão se mantém. O trabalhador de salário mínimo é o escravo em metamorfose. Por isso fica difícil hoje identificar essa mesmidade, mais ainda quando se é parte interessada. As faculdades de arquitetura formam arquitetos, que sempre se consideraram trabalhadores livres, mas não mestres de obras nem artesãos. O médico tende a ser bem melhor pago do que a enfermeira, pois o trabalho dele é considerado intelectual, enquanto os serviços de enfermagem são vistos como braçais.

Há algo que se esconde por trás da produção de arte ao longo de milênios, por todos os lugares habitados por humanos, uma busca intermitente de algo que está em cada uma das boas obras e plenamente em nenhuma. Tentou-se chamar isso de “*daimon*”, de “belo”, de “artístico”, de “gênio”. Nomes insuficientes e gastos. Há algo que perpassa por um homem de talento em momento de inspiração, que o leva a estender as mãos na direção de algo que o transcende, mas que por ele perpassa, algo que ele busca sem alcançar plenamente: uma reflexão, uma conscientização, uma inspiração, algo que é maior que ele como indivíduo.

Dar a isso o nome de divino, para depois corrigir o deus dizendo que significa apenas um valor superior, algo transcendente, é enveredar por uma trilha que leva à mistificação. Todo deus é uma finitização do infinito: ele trai a abertura que através dele se manifesta, ele faz uma en-

carnação determinada, finita, de algo que sempre está além de toda finitude. A finitude do que percebemos e entendemos sempre é transcendida por uma infinitude que a fundamenta e oferece, mas que não precisa ser necessariamente muito diferente do que intuimos fora do nosso alcance. Todo finito que se conhece emana do infinito que se desconhece, que nos remanesce inacessível, mas que se busca sem sossego. Quanto mais horizontes se superam, mais horizontes se mostram adiante, nos obrigando a rever sob outra “perspectiva” o que antes havia sido vislumbrado.

Não se compreende a história das artes sem uma noção das obras que poderiam ter sido feitas e não foram, e isso não por acaso. Pelo que existiu se tem noção do que não foi feito, desde que se tenha a imaginação sobre o potencial não realizado; pelo que não foi feito, pode-se ter uma noção das estruturas que impediram sua emergência. Só desconstruindo, demolindo o edifício das obras canonizadas se consegue uma noção mais clara do que o estruturou. Pelo que não está aí se entende melhor o ser que está aí; no que não surgiu se mostram as forças e as limitações daquilo que aí está. Assim elas podem ser definidas: pela dessacralização, pela demolição. Então se mostra o não ser daquilo que aí está, a insuficiência da arte, mas também aquilo que ainda pode ser feito.

O queer poético: reflexões estético-políticas a partir de Flusser e Butler

Debora Pazetto Ferreira
(*CEFET-MG/PPET-MET*)

O presente artigo faz parte de um estudo que venho desenvolvendo a partir de uma lacuna percebida na Estética e Filosofia da Arte em relação aos Estudos Queer. Evidentemente, o queer é um conceito muito amplo, que engloba vários questionamentos teóricos a respeito das normas e das diversidades enquanto situação de marginalidade, principalmente das diversidades relativas a identidades de gênero e orientação sexual. Não desenvolverei uma abordagem ampla do queer nesse artigo, fazendo a opção de enfatizar especificamente algumas ideias de Judith Butler. Os Estudos Queer têm sido trabalhados e discutidos em várias áreas de pesquisa no Brasil, como o cinema, a antropologia, a sociologia, os estudos culturais, as artes, entre outras, mas não há aproximações do queer no contexto da filosofia da arte. Nesse sentido, tenho orientado minha pesquisa por meio da pergunta: é possível falar de uma estética queer ou de uma filosofia da arte queer? Como e em que sentido? Naturalmente, não pretendo responder categoricamente essa questão, o que iria contra a própria noção de queer (que não deixa de se engajar em certa afirmação da fluidez). Será suficiente, para o momento, apontar uma direção entre as muitas possíveis.

Uma direção possível é entender como queer uma estética que traga para o centro do debate as manifestações artísticas do estranho, do desviante, do abjeto, ou, mais especificamente, daquilo que rompe as normas de sexo, gênero e desejo sexual.

Outra direção é pensar como queer uma estética que desconstrua binarismos tradicionais da arte, como belo e feio, grotesco e sublime, criação e fruição, realidade e ficção, artista e público, entre outros.

Ainda outra direção possível, que pretendo abordar aqui é: pensar como queer uma estética que problematize as manifestações artísticas como algo marginal, no sentido de que elas fogem das normas, das regras,

dos cânones – sociais, culturais, midiáticas, religiosas, econômicas e até mesmo das normas da própria arte (e de preferência das normas do mercado e do circuito da arte). É nessa direção que pretendo associar algumas ideias de Judith Butler com o conceito flusseriano de arte, tentando revelar nessa junção o que estou chamando de queer poético.

A ideia mais famosa de Judith Butler, constantemente citada, mas que continua mal compreendida é a tese de que o gênero é performativo (BUTLER, 1990, 1993, 2004). Em linhas gerais, a performatividade é um conceito que Butler toma da filosofia da linguagem de Austin através da interpretação derridiana desse autor. Confrontando a tradição filosófica da linguagem, que privilegiava o aspecto descritivo da língua e a delimitava em termos de verdadeiro e falso, Austin destaca um aspecto da linguagem que não serve pra descrever, nem informar, mas para realizar algo (*to perform*): esses enunciados performativos realizam aquilo que nomeiam, como na cerimônia de casamento, quando os noivos afirmam “eu aceito”, e com essa fala realizam o ato de se tornarem casados. Butler deriva dessa ideia, por meio do interpretação derridiana desses “atos de linguagem” como “citacionais”, isto é, de que os signos são constantemente repetidos e produzem significado aos serem deslocados de contexto, a tese de que o gênero é performativo. Ou seja, o gênero é constituído discursivamente por atos linguísticos repetidos que realizam justamente aquilo que nomeiam. A grande inovação de Butler é que o enunciado “é uma menina”, ao fim do parto, tem o mesmo estatuto linguístico que o enunciado “eu aceito” em uma cerimônia de matrimônio: aquele sujeito não é *descrito* como uma menina, mas *construído*, *performatado*, como menina por meio desse mesmo enunciado, que é repetido em práticas e palavras, em todos os contexto possíveis, ao longo de toda a vida do sujeito. Assim, o corpo generificado se constrói em sua própria citação e recitação.

No entanto, é claro que essa construção não é pacífica e democrática. A principal crítica política da teoria queer é que, em nossa civilização, o conceito de gênero foi sistematicamente construído de modo essencialista e naturalizante, isto é, de modo a estabelecer uma cadeia causal *coercitiva* entre o sexo anatômico, o gênero e a sexualidade. Assim, devido a certas características biológicas, obviamente pré-selecionadas, a nossa cultura atribui-se o direito – através de uma série de dispositivos médicos, linguísticos, políticos, sociais, psíquicos, jurídicos, estéticos, pedagó-

gicos, etc. – de determinar a qual dos dois gêneros instituídos um indivíduo pertence e ainda, devido ao gênero assim fixado, de determinar que sua sexualidade acontecerá na relação com indivíduos do gênero oposto. Butler, assim como outras autoras feministas como Simone de Beauvoir, Monique Wittig, Teresa de Lauretis, Eve Sedgwick, entre outras, denuncia a naturalização dos gêneros e da sexualidade como uma estratégia de perpetuação das relações de poder – nomeadamente, da hegemonia do gênero masculino e da heterossexualidade –, as quais dependem materialmente da manutenção rigorosa dessas identificações. Isso significa que o sistema de identificação causal entre sexo, gênero e orientação sexual é uma forma de regulamentação e programação dos corpos e dos sujeitos. Não é natural, necessário ou essencial identificar o gênero de um sujeito recém-nascido a partir de certos órgãos (aliás, esse órgãos muitas vezes são ambíguos, e por esse motivo sofrem intervenções cirúrgicas antes de saírem da maternidade, como denuncia a ou o filósofa(o) Paul Beatriz Preciado em seu perturbador ensaio “A industrialização dos sexos” (2014)). Trata-se, antes, de um artifício produzido pelo discurso performativo, isto é, de uma norma coercitiva profundamente enraizada em nossa cultura, cuja principal estratégia de coerção é ocultar seu próprio estatuto coercitivo, apresentando-se como *natural*.

É importante observar que, aliados aos enunciados performativos que atribuem gênero (“é uma menina”, “é um menino”, logo após o parto, ou nos incontáveis formulários em que é preciso optar entre “masculino” e “feminino”), temos os insultos relativos aos sujeitos que desviam das normas de gênero (“bicha”, “traveco”, “sapatão”, “veado”). Quando há regras, há punições para quem as viola. Nesse caso, podemos considerar que as punições, que vão dos insultos à morte violenta, passando pela falta de direitos, pela criminalização, pelo espancamento, pelo estupro corretivo, entre outras, são a prova derradeira de que as condutas ditas “normais” de gênero e de sexualidade são o produto constrangido do contrato social patriarcal e heterocentrado.

Ao mesmo tempo em que a tese da performatividade do gênero denuncia a sua estrutura coercitiva, também aponta um saída: a possibilidade de ressignificação nos deslocamentos de contexto das normas de gênero. Então, a questão é: como subverter as normas de gênero? Em *Problemas de gênero* (1999, pp. 174-177), Butler aponta a performance das

drag queens como um exemplo de atuação que se, por um lado, costuma repetir estereótipos heteronormativos, por outro lado, pode desmascarar o caráter performativo do gênero. Ou seja, a performance *drag* pode ser subversiva se operar como uma paródia corrosiva da própria matriz que supostamente daria origem à imitação: uma cópia que destrói o original, ou revela que o original (o feminino) não existe, a não ser enquanto ideal. Em *Bodies that Matter* (1993), Butler aposta em outra estratégia de subversão das normas de gênero: a reapropriação, isto é, a citação, em outros contextos, dos termos que constituem a performatividade do gênero. A apropriação da palavra “queer”, para mencionar o exemplo mais evidente, é justamente uma estratégia que converte o abjeto, o excluído, o esquisito em resistência e engajamento político.

Ora, a arte pode ser pensada como mais uma estratégia de subversão das normas, além da performance *drag* e da reapropriação dos insultos – nesse caso, é pertinente enfatizar a camada subversiva e marginal da arte. Essa abordagem dialoga bem com algumas ideias de Vilém Flusser sobre a arte. Toda a sua obra aborda de alguma maneira a relação entre o homem e as estruturas da cultura, sendo essa relação sempre colocada como ambivalente, uma vez que, por um lado, a cultura liberta o homem da natureza, mas, por outro, constitui um conjunto de determinações que também o limita. Em cada época, essa ambivalência acontece de acordo com certos padrões da estrutura midiática dominante. Na pós-história, que é a era dominada pelas imagens técnicas, o homem passa a viver em função de aparelhos que passam a controlar progressivamente a produção, manipulação e armazenamento de símbolos. Como consequência, os aparelhos começam a programar as atividades dos seres humanos, tornando-os funcionários subalternos limitados a seguir as regras ditadas por seus programas. Ainda, o que é mais perigoso: os aparelhos (podemos incluir aqui os aparelhos econômico, televisivo, eleitoral e, no nosso contexto, até mesmo os aparelhos judiciários e legislativos) têm a meta de transformar os homens em seres apolíticos, em funcionários programados de acordo com regras, as quais são incapazes de criticar: “os aparelhos funcionam em sentido da despolitização da sociedade. Despolitizam *objetivamente*, ao conscientizarem a sociedade da futilidade de toda ação política; e despolitizam *subjetivamente*, ao entorpecerem a faculdade crítica da sociedade” (FLUSSER, 2011, p. 157) – essa citação, escrita na dé-

cada de 80, continua sendo uma excelente interpretação da situação que vivenciamos atualmente.

Nesse contexto, Flusser aponta a arte como uma possibilidade – talvez a única – para o homem retomar as rédeas da cultura e perceber-se como centro de seus próprios modelos de mundo. Não se trata de um otimismo ingênuo, que supõe que a arte vai salvar a humanidade. O autor a concebe como possibilidade de resistir à total programação humana, porque a arte pode assimilar as técnicas avançadas próprias do período pós-industrial sem, todavia, subordinar-se à função dominadora que essas técnicas exercem econômica e politicamente. O cinema, a fotografia, a *web art* e a arte digital, bem como a escultura em mármore e a pintura de cavalete, podem ser orientadas para ideologias programadoras, mas também podem não ser. A arte pode empregar técnicas e aparelhos sem apropriar-se de sua tendência à dominação. Por exemplo, ela supera a tecnologia e as imagens técnicas ao utilizá-las para finalidades antitecnológicas: lembremos de Eduardo Kac, Orlan, Stelarc, McIntosh, entre tantos e tantas outras.

É importante notar que o interesse flusseriano pela arte não se funda em uma compreensão, que costumo chamar de restrita, do conceito de arte. Ou seja, o autor não está preocupado com as obras de arte, entendidas como aquelas coisas que estão circunscritas pela história da arte, que são feitas por artistas, e na maioria das vezes estão localizadas em museus, anfiteatros ou qualquer contexto cultural, teórico ou institucional legitimador. Flusser aborda a arte em um sentido bastante amplo: como *poiesis* em sentido grego arcaico, isto é, como o próprio ato criativo que instaura um elemento novo na realidade, ou como a embriaguez da criação (conceito tomado de Nietzsche), ou como o componente original, imprevisível ou inovador presente em qualquer cultura humana. Assim, todo setor das atividades humanas pode ter um aspecto artístico, desde que envolva um ato criativo ou uma nova experiência ou a abertura de um novo modo de habitar o mundo, como se queria chamar. Arte acontece quando as experiências do artista transbordam os modelos existentes e ele precisa criar outros modelos para possibilitá-las.

No contexto pós-histórico, a arte seria o conhecimento dialógico em contraposição ao conhecimento discursivo, seria o pensamento intersubjetivo em contraposição ao objetivador, seria o ato criativo em contrapo-

sição ao ato normativo. A subversão desses vários aspectos autoritários através da arte é uma virtualidade da nossa cultura, e é nela que podemos depositar nossas esperanças de emancipação relativamente ao totalitarismo da sociedade administrada pelos aparelhos e seus funcionários. O artista é o antifuncionário por excelência. Em um ensaio de 1986, Flusser afirma que o engajamento político humano: “não é mais dedicar-se à elaboração de programas, mas ao desvio de programações” (1986, p. 330).

Essa ideia remete-se ao seu conceito de “jogo” ou “jogador”, que começa a ser esboçada na *Fenomenologia do Brasileiro* (1998). Podemos nos posicionar de três modos em um jogo: jogar com o firme objetivo de vencer; jogar de modo mais prudente, minimizando tanto os riscos de derrota quanto de vitória; e jogar com o propósito de violar ou subverter as regras do jogo. Essa última modalidade é a única na qual o jogador adquire um distanciamento crítico em relação ao próprio jogo, percebendo-o como algo passível de ser transformado. São essas as alternativas diante das regras coercitivas e muitas vezes violentas do jogo sociohistórico e psicocultural no qual somos programados em inúmeros sentidos. Voltando o foco para a questão do gênero: somos programados para sermos homens e mulheres, para sermos homens machistas e mulheres obedientes, para sermos sexualmente binários, heterossexuais, homofóbicos, lesbofóbicos, transfóbicos e assim por diante. Essa programação acontece através dos vários dispositivos trabalhados por Butler e por outras teóricas/os queer: médicos, linguísticos, políticos, sociais, psíquicos, jurídicos, pedagógicos, etc. Assim, enquanto jogadores, nossas alternativas são: podemos nos empenhar na vitória, que exige a obediência estrita às regras, sendo peças eficientes do ponto de vista da programação (por exemplo, ser aquele cidadão de bem, que defende o estatuto da família da nossa extravagante bancada religiosa); também podemos derrubar o tabuleiro, parar de jogar; por fim, temos a alternativa mais emancipadora, por assim dizer, que parece ser a do artista, isto é, daquele que, a despeito de tudo, continua jogando, não para ganhar ou perder e sim para transgredir as regras do jogo.

É por isso que a arte é perigosa para os sistemas normativos ou totalitários: porque nem toda transformação, nem informação nova pode funcionar de modo pré-programado – às vezes “algo escapa e passa a agir

contra eles [os aparelhos]” (FLUSSER, 1981, p. 3). Isso explica toda a história da censura que fica à sombra da história da arte. Se a arte não fosse uma potência subversiva, não seria necessário controlá-la, reprimi-la ou inviabilizá-la, como fazem e sempre fizeram todos os regimes autoritários.

Acredito que em um momento reacionário e conservador como o que estamos vivendo, é muito importante falar de subversão, desvio, resistência e rompimento de normas. Em uma sociedade na qual o *modus operandi* básico é a repetição de estereótipos, a fiscalização de comportamentos e a regulamentação dos corpos, todo ato poiético é um ato de resistência política. Uma estética queer, nesse sentido, seria aquela que sublinha na arte a negação dos modelos impostos, do automatismo e das programações prévias de uma sociedade que exclui ou aniquila tudo o que lhe é diferente. Também faz parte de uma estética queer acusar os momentos em que, no próprio circuito artístico, o termo “obra de arte” vai sendo substituído pelo termo “produto” e a arte vai se tornando um subconjunto dentro de uma lógica cultural que adota um discurso democrático, mas emprega estratégias hegemônicas de produção, financiamento e divulgação. Motivo pelo qual as galerias, os teatros e os museus muitas vezes acabam repetindo padrões estéticos e mercantis e, com isso, perdendo a disposição para funcionar como espaço de resistência à imposição de modelos prévios.

Para concluir, gostaria de afirmar que a construção e manutenção de identidades ou pós-identidades que não se conformam às normas de gênero e sexualidade são um ato de resistência político-social que pode ser consistentemente descrito como poiético ou artístico no sentido flusseriano (e vice-versa: a arte, ao menos tal como o Flusser a apresenta, pode ser descrita como queer pelos mesmos motivos). Tanto o queer quanto a arte são formas de abertura ao que escapa às categorias tradicionais, dando visibilidade às pluralidades e novidades em detrimento das normas e dos estereótipos. O queer, assim como a arte, desordena discursos, resiste a padronizações e desajusta programações históricas e sociais. Evidentemente, é importante lembrarmos que a heteronormatividade, que engloba tanto o machismo estrutural quanto a LGBTfobia, não é o único regime regulatório que atua na formação das identidades: há diversos registros transversais, igualmente relevantes, como raça, classe, ocupação, região, propriedade, escolaridade, renda familiar, nacionalida-

de, religião, etc. Todos esses registros são maneiras de programar os indivíduos no interior de um imenso aparelhamento social que sempre atua na lógica dos privilégios e das opressões.

A arte é uma oportunidade decisiva para políticas queer de ressignificação dos discursos e dos corpos. É claro que muitas e muitos artistas já o perceberam e realizaram, nas mais diferentes linguagens artísticas. Meu texto é uma provocação para que se abra um espaço para que esse mesmo potencial subversivo da intersecção entre a arte e o queer contamine a Estética e Filosofia da Arte.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 1990.

_____. *Bodies that matter*. On the discursive limits of "sex". New York: Routledge, 1993.

_____. *Undoing gender*. New York: Routledge, 2004.

FLUSSER, Vilém. *Pós-História – vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. *A arte como Embriaguez*. Publicado originalmente em FSP, 06.12.81, folheto, (255): 12.

_____. *Fenomenologia do brasileiro*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.

_____. *Língua e Realidade*. Terceira edição. São Paulo: Annablume, 2007.

_____. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Relume Dumará, 2002.

_____. *O Universo das Imagens Técnicas: Elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. *Ficções filosóficas*. São Paulo: EDUSP, 1998.

LAURETIS, Teresa de. "Queer Theory : Lesbian and Gay Sexualities". An Introduction. In: *Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies* : l.2. 1991.

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contrassexual*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

SALIH, Sara. *Judith Butler e a teoria queer*. Tradução Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.

A definição estética da arte: uma resposta à teoria institucional de George Dickie

Rosi Leny Morokawa
(UFPR)

George Dickie usa a expressão “mundo da arte”, apresentada por Arthur Danto (1964), para elaborar o que ficou conhecida como a “teoria institucional da arte”. Para Dickie (1976, p. 102) há uma “estrutura substancial na qual estão integradas obras de arte particulares” quando Danto (1964, p. 329) afirma que “Ver algo como arte requer algo que o olho não pode repudiar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte”.

O que o olho não pode desprezar é uma “propriedade não exibida”, ou seja, não perceptível visualmente, segundo Dickie (1969, p. 253). A expressão “atmosfera de teoria artística” sugere um contexto das obras de arte, para além de suas características perceptíveis. É, portanto, na reflexão sobre este contexto que o filósofo encontrará o estímulo para elaborar uma definição de arte, contendo uma propriedade social da arte como sua condição.

Dickie (1976, p. 102) afirma que quando utilizar a expressão “mundo da arte” estará se referindo a uma “instituição social alargada na qual as obras de arte têm o seu lugar próprio”. Ele fornece então uma definição de instituição social como uma “prática estabelecida” e não como uma sociedade ou corporações estabelecidas. Como exemplo o filósofo usa o teatro, cujas instituições associadas a ele têm variado ao longo do tempo. Elas estiveram ligadas à religião e ao Estado com os gregos, à Igreja no medievo, e recentemente à iniciativa privada e novamente ao Estado. O que se manteve constante através da história foi o teatro em si enquanto prática, como “forma estabelecida de fazer e agir” dentro de um sistema teatral em que agem escritores, atores e público. O teatro é apenas um dos sistemas do mundo da arte, formado por vários sistemas, cada um com sua origem e desenvolvimento histórico. O que estes sistemas possuem em comum é a característica de serem “enquadramento para a

apresentação de obras de arte específicas” (DICKIE, 1976, p. 103), ou seja, um contexto para as obras de arte. Segundo o filósofo,

O mundo da arte consiste em um feixe de sistemas – teatro, pintura, escultura, literatura, música, etc. –, cada um dos quais proporciona um contexto institucional para a atribuição do estatuto a objetos pertencentes ao seu domínio (DICKIE, 1976, p. 104).

Quando avaliamos cada um destes sistema somos capazes de ver as propriedades essenciais que eles partilham, a saber, “a ação de conferir o estatuto de arte” (DICKIE, 1976, p. 103). Esta ação, para o filósofo, sempre esteve presente nas artes, mas antes as atenções estavam voltadas para alguma propriedade do objeto, fazendo com que os expectadores, críticos e filósofos focassem suas atenções nas propriedades adquiridas pela ação de conferir o estatuto de arte e não para a ação em si. A propriedade não exibida partilhada pelas obras de arte, de atribuição do estatuto de arte, não era percebida como passou a ser quando os objetos dadaístas as evidenciaram.

Quando o estatuto de um objeto depende de características não exibidas, não identificamos este estatuto olhando para o objeto. Segundo Dickie, esta relação não exibida poder ser simbolizada por um sinal exterior, como o gesto de dar nomes às obras, pois “um objeto pode adquirir o estatuto de arte sem nunca lhe ser atribuído um título, mas dar-lhe um título torna claro, a quem isso interesse, que o objeto é uma obra de arte” (DICKIE, 1976, p. 109). Sobre as obras dadaístas, Dickie refere se aos *ready-mades* de Duchamp, objetos que chamam a atenção não somente para seus aspectos perceptíveis visualmente, mas para além deles. O texto escrito, assim como o título, aparece na obra de Duchamp como marca deste afastamento e, para Dickie, tornam claro que o artista atribui o estatuto de arte àqueles objetos.

O próprio Duchamp considera que o texto é importante em sua obra, como podemos observar nesta declaração do artista,

Uma característica importante residia na brevidade das frases com as quais ocasionalmente intitulava os *ready-mades*. Com tais frases eu tinha o objetivo de conduzir os pensamentos do espectador para outras regiões mais verbais (literárias) (DUCHAMP apud RICHTER, 1993, p. 117).

O que mais interessava a Duchamp não eram os aspectos físicos de uma obra, ele queria se afastar da fisicalidade da pintura e transformá-la em um meio para ideias. Não interessava para o artista os aspectos apenas visuais da pintura e o título de um *ready-made* mostrava este desinteresse. Para Dickie, os *ready-mades* de Duchamp são exemplos valiosos para a teoria da arte porque possibilitam que se veja mais claramente os objetos nos seus contextos sociais e não somente suas propriedades visivelmente perceptíveis. Assim, artistas como Duchamp não inventaram o mundo da arte, apenas utilizaram um “mecanismo institucional” existente e mostraram o que passava sem ser percebido: a atribuição do estatuto de arte (DICKIE, 1976, p. 104).

Dickie formula sua teoria institucional da arte no período em se completam cerca de duas décadas de uma produção artística chamada “segunda vanguarda”. Ela é assim chamada porque retoma questões das vanguardas artísticas do início do século e mais especificamente dos dadaístas e Duchamp. Obras de Robert Rauschenberg, chamadas pelo artista de *Combines*, foram chamadas pelos críticos de “neodadaístas” por serem compostas por objetos variados da cultura industrial (pneus, camas, animais empalhados, catálogos, etc.). De certa forma, o tipo de produção faz com que os teóricos voltem suas atenções para outros elementos, que não o estético, de modo que tentam elaborar definições de arte que consigam marcar a diversificada produção do período.

Dickie apresenta sua definição de arte em termos de, por um lado, artefactualidade (um produto da atividade humana) e, por outro, atribuição do estatuto de arte. Cito a definição:

Uma obra de arte no sentido classificativo é (1) um artefacto [sic] (2) com um conjunto de aspectos que fez com que lhe fosse conferido o estatuto de candidato à apreciação por parte de alguma pessoa ou pessoas, agindo em nome de uma certa instituição social (o mundo da arte) (DICKIE, 1997, p. 112).

O filósofo apresenta a condição (2) da atribuição, em termos de quatro noções distintas e interligadas: I) agir em nome de uma instituição; II) atribuir estatuto; III) ser candidato e IV) a apreciação.

Dickie (1976, p. 106) descreve casos paradigmáticos de atribuição de estatuto fora do mundo da arte para demonstrar em seguida de que

forma se assemelham aos do mundo da arte. As ações legais de um Estado como a de um Rei que confere o título de cavaleiro a um súdito ou um júri que condena um réu, são alguns destes exemplos. Há outros exemplos menos formais, como casamentos não jurídicos, ou a atribuição do título de Doutor por um Reitor de universidade, a declaração de que um objeto é uma relíquia religiosa ou alguém adquirir o estatuto de feiticeiro em uma comunidade. Esta atribuição de estatuto está ligada às instituições sociais que podem ser mais ou menos formais, mas sempre definidas por uma prática social comum. O mundo da arte pode tornar-se formalizado em alguns contextos políticos, como em alguns momentos históricos em que há regras muito rígidas para a produção de arte e o que pode ser considerado arte, como no antigo Egito ou nos Estados totalitários modernos. Nestes casos a arte e as instituições seriam assim bastante formais, ligada diretamente às instituições como o Estado. Todavia, para Dickie (1976, pp. 106-107), normalmente o núcleo fundamental do mundo da arte é um conjunto vagamente organizado, relacionado a artistas, produtores, diretores, público, críticos, historiadores, teóricos da arte, filósofos, entre outros. Assim, o núcleo fundamental, aquele que é necessário, é constituído pelo artista que cria a obra, o apresentador que a apresenta e o público que a recebe. Os papéis desempenhados pelo artista, apresentador e público, segundo o filósofo, são práticas institucionalizadas e por este motivo devem ser aprendidos pelos seus participantes.

Segundo a definição institucional, um artefato pode adquirir um estatuto de candidato à apreciação no sistema social denominado “mundo da arte”. É necessário um grupo de pessoas para constituir a instituição social do mundo da arte, uma vez que Dickie define instituição como prática social compartilhada. Contudo, bastaria uma pessoa agindo em nome deste grupo para atribuir o estatuto de candidato à apreciação a um artefato. De acordo com a proposta do filósofo, “nada impede um grupo de pessoas de conferir este estatuto, mas normalmente ele é conferido por uma única pessoa, o artista que cria o artefato” (DICKIE, 1976, pp. 108-109).

A noção de candidatura na definição, não exige que a obra seja efetivamente apreciada. Podem existir obras, de acordo com Dickie, que nunca são apreciadas por ninguém, apesar de serem candidatas a apreciação. No entanto, este fato não implica em valoração, uma obra não apreciada difere de uma má obra e não deve ser considerada neste sentido. Por isso,

Dickie inicia a definição afirmando que é “uma obra de arte no sentido classificativo”, para marcar que não é em sentido valorativo. Outro detalhe da definição é a especificação de que apenas alguns aspectos da obra candidatos à apreciação. Nem todos os aspectos são, a parte de trás de um quadro normalmente não é.

Sobre a noção de apreciação, ela não deve ser entendida como apreciação estética. Enfatiza Dickie (1976, p. 110): “não há razão para pensar que existe um tipo especial de consciência, atenção ou percepção estéticas. Do mesmo modo, julgo que não existe qualquer razão para se pensar que há um tipo especial de apreciação estética”. O termo “apreciação”, segundo o filósofo, tem o mesmo uso quando aplicado à arte e ao que não é arte. A diferença é que a apreciação incide sobre objetos diferentes (DICKIE, 1976, p. 111).

Um dos argumentos de Monroe Beardsley (1976) contra a formulação de Dickie é o de que há uma confusão entre dois sentidos de “instituição”. A instituição que Dickie chama de “mundo da arte” não é necessariamente uma instituição correspondente a uma organização como uma Universidade, um Museu ou Teatro, mas é uma instituição no sentido de práticas sociais.

Segundo Beardsley (1976, p. 126) “a prática social é um tipo de ação ou atividade que é regida ou guiada por regras e que é reconhecida por um grupo social como aceitável” e algumas delas podem ser chamadas de institucionalizadas. Por instituições Beardsley entende o conjunto de práticas comuns a um grupo de pessoas como a do casamento, divórcio, ritos de iniciação, ou até mesmo contar histórias. Estas são práticas institucionalizadas na medida em que estão associadas a certas instituições no sentido de organizações como a Universidade, a General Motors ou o Teatro Guaíra.

Segue se desta distinção, para Beardsley, que um problema na teoria institucional de Dickie é que instituição é definida como prática social, mas utilizada na definição de arte com o sentido de uma organização instanciada. Fica mais claro quando nos atemos ao o conceito de «agir em nome de» presente na definição institucional. Podemos entender o que é para o Reitor da universidade, agindo em nome da sua instituição, conceder o estatuto de Pró-reitor a alguém. Supomos assim que aquele que age em nome de uma instituição tem autoridade para tal. Mas o mundo

da arte não é uma instituição neste sentido, segundo a proposta da teoria institucional. Dickie usa o sentido mais amplo de instituição, como práticas gerais. Para Beardsley a autoridade de atribuição de um estatuto pode ser concebida facilmente quando se trata de uma instituição como uma sociedade ou corporações estabelecidas, mas não como práticas gerais.

Outra questão levantada por Beardsley é acerca de “O que constitui conferir?”. Esta atribuição não é delimitada de forma muito clara na proposta de Dickie, como ele mesmo reconhece. *Grosso modo*, podemos supor que pendurar uma pintura em uma galeria pode ser um ato que confere o estatuto de candidato à apreciação, porque envolveria alguém agindo em nome do mundo da arte e uma pintura colocada em um espaço tradicional, para apreciação. Mas estas relações podem ser mais sutis. Podemos entender também que, na proposta de Dickie, qualquer membro do mundo da arte que tratar um artefato como um candidato à apreciação, por agir em nome do mundo da arte, fará com que o artefato adquira o estatuto de arte. Assim, essa atribuição pode ser feita por mero tratamento, como por exemplo o olhar para uma pintura, desde que quem a olhe seja membro do mundo da arte.

Beardsley defende a necessidade de uma definição de arte de um tipo específico, estética. Segundo ele, esta é uma proposta um pouco em desuso e antiquada. As propostas que surgiram após meados do século XX foram definições não estéticas. A definição de George Dickie é uma delas, que propõe definir arte a partir de um contexto social que envolve as obras, como vimos.

A definição de Beardsley inclui a defesa do interesse estético na arte. Segundo o filósofo, o papel de uma definição seria conferir um significado, e fixá-lo em contextos variados, delimitando uma classe de coisas ao qual um grupo de pessoas se refere. Um filósofo poderia começar uma definição tomando como exemplos obras de arte incontestáveis na história da arte, mas em algum momento ele precisaria dizer por que estas obras são exemplos de arte, precisaria assim de alguma definição de arte. Do mesmo modo, para um crítico de arte seria útil ter critérios para decidir de qual tipo de coisas ele é o crítico e ao historiador da arte, uma definição serviria para dizer o que faz parte da história e o que não faz e por qual razão. Até mesmo para governantes ou administradores de instituições públicas, uma definição seria útil para saber o que isen-

tar fiscalmente, que projetos financiar ou o que adquirir (BEARDSLEY, 1983, p. 55).

Identificar algo comum nas obras de arte, nas várias sociedades, parece interessar mais a Beardsley do que a busca de uma definição que dê conta dos vários casos da arte contemporânea, como parece ser o que direciona as definições de Danto e Dickie. Para Beardsley, quando queremos distinguir o tipo de atividade que, em nossa sociedade, resulta em pinturas a óleo nas paredes do museu, poemas em livros, sons em salas de concerto, nos referimos a um conceito restrito de arte. É esse conceito de arte, em sentido restrito, que ele quer apresentar em sua definição “ou, pelo menos, algum conceito que faça uma diferença significativa e, assim possa nos mostrar como reunir em uma única classe um grande número de pinturas, poemas, composição musicais e performances” (BEARDSLEY, 1983, p. 56).

Para definir arte o conceito de instituição parece não ajudar. Tão pouco a defesa de que atividades artísticas não institucionais são impossíveis, por definição, como propõe Dickie. Grande parte das atividades artísticas com as quais estamos familiarizados em nossa sociedade são de fato institucionalizadas. Porém, algumas atividades artísticas ocorrem na forma de práticas gerais, sem serem inteiramente institucionalizadas. Por este motivo é importante para Beardsley (1983, p. 57) que uma definição possa deixar em aberto a possibilidade de novas formas de atividades artísticas, que surgem antes de serem abrangidas pelas instituições. Em outros momentos históricos as instituições não eram tão desenvolvidas como o que passamos a ter com o sistema de Belas Artes no século XVIII. Fato este bastante recente quando consideramos por exemplo toda arte produzida anteriormente: as pinturas rupestres (se a considerarmos arte), a arte da Mesopotâmia, a arte do período medieval, entre outras.

Definir uma forma de atividade, para Beardsley, em termos do conceito de instituição, ou a partir dele, parece inverter a lógica, pois como conceber instituições religiosas, políticas, artísticas e outras sem conhecer as atividades que elas executam? Segundo Beardsley (1983, p. 58), no estudo de uma sociedade ainda desconhecida é possível identificar as instituições a partir das análises de tipos de atividades que são executadas, reconhecendo primeiramente o seu caráter. Destarte, podemos supor que com as atividades artísticas seja o mesmo, reconhecemos

as instituições de arte a partir dos tipos de atividades envolvidas com as obras de arte. Além de que, obras de arte existem de forma independente das instituições e existiram em diversas sociedades em que as instituições eram pouco desenvolvidas ou em que obras de artes estavam ligadas às instituições não artísticas, mas políticas ou religiosas.

De acordo com Beardsley, para a compreensão de qualquer cultura é essencial a compreensão das várias formas de atividade que nela se manifestam. Quando analisamos as mais variadas sociedades conseguimos reconhecer na maioria delas as atividades que se relacionam com a produção e recepção da obra de arte. Se tomamos obras de arte inquestionáveis ao longo da história e em diversas sociedades, podemos analisar as relações que envolvem a produção e a recepção delas. Na relação entre as atividades e obras de arte o que está presente é, por um lado, uma intenção do artista em gerar o interesse estético com o que produz e, por outro lado, na recepção, há uma busca pelo interesse estético por parte de quem interage com as obras.

Beardsley chega assim a sua definição de arte, que entendo ser uma resposta à teoria institucional da arte, porque busca identificar exatamente aquilo que ao filósofo parece faltar nesta teoria, ou seja, o interesse estético na atividade de produção e recepção da obra de arte. Cito a definição: “uma obra de arte é algo produzido com a intenção de conferir-lhe a capacidade de satisfazer o interesse estético” (BEARDSLEY, 1983, p. 58). A definição parece bem restrita porque deixaria de fora casos de arte contemporânea, no entanto ela consegue abranger a arte que está fora das instituições e até mesmo a arte produzida por pessoas ainda não consideradas artistas (e as que nunca serão, como uma pessoa isolada em uma ilha). Aprofundar a análise sobre esta definição requer uma próxima ocasião.

REFERÊNCIAS

BEARDSLEY, Monroe C. (1983). “An Aesthetic Definition of Art”. In: LAMARQUE, Peter. (Org.). *Aesthetics and the Philosophy of Art: the analytic tradition*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

BEARDSLEY, Monroe C. (1976). “Is art essentially institutional?”. In: BEARDSLEY, Monroe C. *The aesthetic point of view: selected essays*. Ithaca, N.Y.: London: Cornell University Press, 1992.

DANTO, Arthur C. (1964). "O mundo da arte". Tradução Rodrigo Duarte. In: DUARTE, Rodrigo (Org.). *O Belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, Crisálida, 2013.

DICKIE, George. "Defining art". *American Philosophical Quarterly*, v. 6, n. 3, jul. 1969, pp. 253-256.

DICKIE, George (1976). "O que é arte?". Tradução Vítor Silva. In: D'OREY, Carmo (Org.) *O que é a arte?* Lisboa: Dinalivro, 2007.

DICKIE, George. (1997). "A teoria institucional da arte". In: MOURA, Vítor. (Org.). *Arte em teoria*. Uma antologia de estética. Coordenação e tradução Vítor Moura. Braga; Ribeirão: Edições Humus, 2009. (Coleção: Antologias).

RICHTER, Hans. *Dada: arte e anti-arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

Modernismo e Tropicalismo brasileiros

Ensaio sobre *Tropicália ou Panis et Circensis*

Pedro Duarte

(PUC-Rio)

Se tratássemos o disco *Tropicália ou Panis et Circensis* como personagem de um filme, teríamos que escolher se privilegiamos sua tomada em plano geral, em plano médio ou em close. No plano geral, veríamos, sob uma luz intensa mas crepuscular, um dos últimos heróis do período da arte brasileira aberto no início da década de 1920 com o Modernismo: atrelava-se ousadia de experimentalismo estético; organização coletiva num movimento de vanguarda; e um pensamento crítico sobre o Brasil. No plano médio, perceberíamos roupas coloridas, cafonas e extravagantes. Um personagem que destoaria daquele elegante e sóbrio da cena que o precedeu, embora desse continuidade a ele: a Bossa-Nova dos anos 1950. Enfim, o close manifestaria o rosto particularmente concentrado do personagem que, embora já tivesse brilhado, permanecia difuso: o movimento tropicalista. O disco reuniu seus integrantes em uma só obra, que foi por eles mesmos chamada de manifesto. Era 1968, o ano decisivo do endurecimento da ditadura de direita que governava o Brasil. O close revelaria aí um olhar atento e forte da *Tropicália*, pronto para cantar, tocar, falar, discursar, reclamar e agir. O disco seria, por isso mesmo, obra de arte e, ao mesmo tempo, manifesto, sem deixar de antecipar, ao seu modo, um pouco da agressividade da marginalia que viria logo depois.

No plano geral, está o contato do disco com a cultura brasileira, tornada mercadologicamente de massas. No plano médio, com a música brasileira, agora internacionalmente reconhecida. No close, com a política brasileira, de novo em uma ditadura. Isso tudo condensado no disco, peça central do quebra-cabeças da história cultural do país. Um marco. O modernista Oswald de Andrade e o bossa-novista João Gilberto juntos, antropofagicamente digeridos nesta *Tropicália* cujos músicos formaram-se no breve período democrático da década de 1950 no país: após Getú-

lio Vargas e antes dos militares. Seu movimento, contudo, só explodiria no autoritarismo do regime inaugurado em 1964. O apogeu tanto de um quanto de outro foi 1968. Extrema criação e máxima repressão simultâneas. O aparente paradoxo, ao menos nesse caso, não era especificamente tropicalista. O processo modernizador do país na década de 1960 enlaçou dialeticamente uma produção cultural libertária e uma realidade política autoritária – conforme já demonstrou Roberto Schwarz, no ensaio “Cultura e política, 1964-1969”. Não foi fácil. Durou pouco. Em sua grandeza, *Tropicália ou Panis et Circensis* testemunhou o desfecho desse momento por sua potência e por sua resistência estéticas. Mas, antes disso, antes do fim, comecemos propriamente do começo.

Tudo começou com um erro. O disco *Tropicália ou Panis et Circensis* errou já no título, pois a expressão em latim à qual ele faz referência, “pão e circo”, não se escreve assim. O correto é “circenses”. Muitos perceberam o erro desde a data de seu lançamento. Décio Pignatari, o poeta concretista de São Paulo, vira ali um “provincianismo de vanguarda”. Caetano Veloso, em *Verdade tropical*, o admitiu e descreveu cuidadosamente. Não se trata, porém, de corrigir, mas de perceber, na esteira do Modernismo brasileiro da década de 1920, que muitas vezes os erros é que interessam, que neles pode estar a criação, que a aprovação integral do erro é um modo de se liberar do recalque, de ganhar independência frente a modelos. Oswald de Andrade, herói maior da geração tropicalista, falava da “contribuição milionária de todos os erros”, uma vez que só assim aceitaríamos como falamos e como somos. Nisso, o erro que já abre o título de *Tropicália ou Panis et Circensis* soa como involuntária coerência de todo um projeto artístico e cultural, estético e de país. Para tal projeto, a aprovação incondicional da existência pela alegria – a prova dos nove, segundo cantam os tropicalistas citando Oswald – podia deixar nosso passado subterrâneo aflorar no presente, com seu brilho e com seu horror, a fim de criar outra possibilidade de futuro – mudando o “curso da história”.

Parece muito. E era. Só foi possível porque a elaboração e a realização do disco ficaram a cargo de um conjunto de músicos extraordinários. Pouco depois, em 1970, a seleção brasileira de futebol ganharia a Copa do Mundo pelo mesmo motivo: seguindo o princípio do técnico João Saldanha, que preparara o time, os melhores jogadores tinham que estar em campo, independentemente da posição tática. Por isso, vimos Pelé, Tos-

tão, Jairzinho, Gerson e Rivelino trocando passes entre si, nenhum deles na reserva. Eram as “feras do Saldanha”, embora na Copa propriamente dita o técnico fosse Zagallo, que tinha assumido o escrete. Ora, ao ver quem estava no disco *Tropicália ou Panis et Circensis*, a sensação é a mesma. Se algum time de músicos podia almejar tanto na área da vanguarda cultural, era este. Só fera: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa, Nara Leão, Torquato Neto, Mutantes, Capinam e Rogério Duprat. O resultado, como aquele da seleção brasileira, não foi apenas sucesso ou vitória, e sim a criação de um outro ideal de vida pela arte, que vai da política aos costumes. É desse disco – que não é só um disco, mas um manifesto da cultura – que este ensaio aqui trata (na tradição que, de Lukács a Adorno, aborda objetos particulares e fala a partir deles, sem tomá-los como exemplos de categorias universais exteriores a eles).

Não foi, porém, com o disco *Tropicália ou Panis et Circensis* que surgiu na época a expressão “Tropicália”. Primeiro, ela dera nome para uma instalação de Hélio Oiticica. Segundo, tornou-se o título de uma canção de Caetano Veloso e do disco individual dele no qual foi gravada. Terceiro, na coluna de Nelson Motta no jornal, atendendo pela corruptela de Tropicalismo, designou um movimento, não só musical, mas cultural do fim da década de 1960. Foi após tal processo e muita polêmica em torno do termo que “Tropicália” viria a aparecer – escrita em caixa alta; com as cores verde, amarela e azul, as da bandeira brasileira; diagramada na vertical, de cima para baixo – na lateral esquerda da capa do álbum que o atrelou à expressão “panis et circensis” (que fica na lateral direita da capa, enquanto, no meio, os músicos posam numa cena em tudo significativa). Embora as músicas do álbum tenham frescor, o rótulo sob o qual eram reunidas, portanto, não fazia ali sua estreia. É verdade que ele era empregado há pouco tempo, já que a instalação de Hélio Oiticica com este nome foi mostrada em abril de 1967 no MAM, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. No entanto, desde que Caetano o colocou em sua canção e Nelson Motta o lançou pela imprensa, aquilo que até então era visto apenas nas artes plásticas passou a ser ouvido na música popular e lido no jornal diário. Essa circulação midiática envolvia as massas e gerou vários debates, o que dava a sensação, quando apareceu o disco *Tropicália ou Panis et Circensis*, de que a sua primeira palavra já tinha atrás de si, se não uma longa história cronológica, ao menos uma densa história semântica sobre seu significado.

Por consequência do adensamento cultural do significante “Tropicália” já em 1968, seu emprego no disco do mesmo ano era mais reflexivo que ingênuo. O conjunto de músicos ali dispostos não estava defendendo uma nova ideia. Estava pensando sobre ela, ainda que de dentro, já que, após algumas hesitações, todos pertenciam ao movimento por ela engendrado. Em outras palavras, *Tropicália ou Panis et Circensis* tem um duplo movimento: por um lado, é peça fundamental do complexo quebra-cabeças cultural tropicalista; por outro lado, é uma peça que já reflete, como um espelho, outras peças que tinham sido ali colocadas, as olhando. Seja na interpretação do Brasil, no posicionamento político ou na criação poética propriamente dita, o disco expõe um Tropicalismo que, mais seguro de seu lugar na cultura, pode incorporar seus próprios impasses e desfazer, com propriedade, as oposições pelas quais precisava se definir, como aquela diante das músicas de protesto. É um Tropicalismo com consciência crítica de si mesmo.

Essa dobra que os tropicalistas fazem sobre si mesmos está explicitada na canção que abre *Tropicália ou Panis et Circensis*. “Já não somos como na chegada, calados e magros, esperando o jantar”, cantava Gilberto Gil na faixa composta por ele e por Capinam. Pode-se escutar a frase como confissão biográfica do grupo de baianos que chegara ao Sudeste do país há algum tempo. Caetano e Gil já tinham até se mudado do Rio de Janeiro para São Paulo nesta altura. Mais além, contudo, a frase tem valor no projeto estético tropicalista. Se a primeira pessoa gramatical reforçava o sentimento de coesão do grupo, maior do que em qualquer momento anterior pois era o primeiro trabalho produzido conjuntamente por boa parte de seus protagonistas, ela também anunciou outra etapa de seus pensamentos. Essa etapa permanecia tropicalista, só que enviava um recado: seria mais politizada e ativa. Eles já não estão esperando, como se tivessem sido tocados pela exigência de seu opositor Geraldo Vandré, cujo hino famoso alardeava que “quem sabe faz a hora, não espera acontecer”. Longe de se juntarem à poesia ortodoxa e didática, os tropicalistas, porém, não podiam ficar só “esperando o jantar”. Já não estavam magros, graças ao peso cultural conquistado. Falariam mais violentamente.

Isso talvez esteja no cerne da estranheza deste disco. Ele fala de amor e de punhal, tem coração e tem canhão, é lírico e épico, afetuoso e paródico, divertido e crítico, bem humorado e sério, religioso e laico,

popular e erudito, faz iê-iê-iê e protesto. Parece um monstro barroco dançando com insuspeitada leveza entre o inferno e o céu de anil, entre as garotas-propaganda do parque industrial urbano e o boi que faz o bumba do interior rural. Não se adivinha como os extremos tão diferentes puderam se combinar como se fossem feitos uns para o outros. Tome-se a música “Bat Macumba”. O exercício poético concretista da canção aponta sua modernidade urbana secularizada e a macumba que lhe dá título nos lembra da religiosidade além do catolicismo que marca o Brasil. Se a referência ao Batman é pop, norte-americana e recente, a batida dos tambores é tradição africana antiga ou mesmo sem data, sem cronologia. O inglês do “yeah” é conjugado ao ioruba do “Obá”: iê-iê-iê e oba, Beatles e África, rock atual e ritmo ancestral, a tecnologia e os deuses, brancos e negros. Na letra, tudo se junta, sem mediações: nas palavras. O herói Batman subitamente está situado na cultura brasileira. Em vez de fazer a macumba para turistas típica do nacionalismo xenófobo, que denunciara Oswald de Andrade nos anos 1920, aqui se faz macumba com o personagem da indústria cultural estrangeira: o morcego abate, o morcego bate, o morcego abatido.

Essa já era a forma por excelência da estética tropicalista desde seu início: combinar opostos, como mostrou Celso Favaretto em *Tropicália: alegoria, alegria* – livro seminal na interpretação do movimento. Recuperando a oposição entre o símbolo e a alegoria tal como o filósofo Walter Benjamin a elaborara em *Origem do drama barroco alemão*, Favaretto expõe que o Tropicalismo em geral e o disco *Tropicália* em particular abandonaram a tentativa romântica de definir a síntese do Brasil. Não se busca o símbolo fechado conclusivo para resumir a brasilidade. O que se pretende é alegorizar o país a partir da justaposição das diferenças que o compõem. Segundo as palavras de Caetano Veloso, tratava-se de “colocar lado a lado imagens, ideias e entidades reveladoras da tragicomédia Brasil”. Como um método, portanto, os tropicalistas faziam uma montagem sem a completude dos símbolos, típica da estética antiga e clássica, alinhando-se antes ao procedimento alegórico, típico da estética moderna e barroca. Mesmo a sequência das músicas é mais um diálogo entre fragmentos do que uma continuidade serena, a despeito de serem intercaladas umas nas outras, a exemplo do que tinham feito os Beatles em *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts*, de 1967. Desse modo, os contextos signi-

ficativos jamais resultam em uma estabilidade sólida, restando a tensão entre opostos, ou seja, aquilo que Walter Benjamin, mais uma vez, chama de imagem dialética.

Só que, na segunda metade de 1968, não apenas o movimento tropicalista já amadurecia como o Brasil adentrava na fase da ditadura que governava o país mais acirrada politicamente e repressora culturalmente. O frescor que a arte do país mantinha desde 1964, quando o golpe militar extinguiu a frágil democracia, culminou com o Ato Institucional Nº5, pelo qual a tortura tornou-se sistemática e a censura, implacável. *Tropicália ou Panis et Circensis* entroniza, na sua forma, a historicidade desse momento, que nela se deixa ler. Permanece a fé incondicional na alegria e a aposta na potência do Brasil. No entanto, a relação entre a poesia e a sociedade é tensionada, dando ao movimento, em seu ápice, caráter um pouco mais frontalmente crítico e político. Bem ao gosto moderno, esse acirramento da crítica começa pela autocrítica, pelo reconhecimento dos seus desafios. Ela pode ser lida no título do disco: *Tropicália ou Panis et Circensis*. Todo o problema, aqui, recai sobre o sentido dessas expressões: Tropicália, de um lado, e pão e circo, de outro lado. Melhor dizendo: todo o problema recai sobre qual seria a natureza da relação entre os dois lados. Tropicália, afinal, está em confronto com pão e circo, está em afinidade com pão e circo ou simplesmente ao lado de pão e circo?

Historicamente, *panis et circenses* foi uma expressão consagrada na sátira de Juvenal sobre Roma, ainda nos primeiros séculos depois de Cristo. No Império Romano, a expressão dizia respeito ao oferecimento da comida mais básica feito junto com montagens de circo ou jogos esportivos, a fim de entreter o público. O objetivo, supõe-se, era prover uma diversão que distraísse a plebe da exploração econômica e, ao mesmo tempo, abrir uma movimentação comercial durante tais eventos festivos. Não faltava, é claro, coerção violenta por parte do Império. Esse resumo é um tanto quanto simplista, mas é esta a conotação que a expressão tem no título do disco, só que atualizada. O pão e o circo da segunda metade do século XX eram ainda entretenimento e diversão, comércio e festa, mas numa sociedade burguesa transformada em espetáculo, conforme o batismo que, em 1967, deu a ela o pensador situacionista Guy Débord. O mundo conectado pelas novas mídias, como a televisão, e as antigas, como jornais, rádios e revistas ilustradas, era uma sociedade de massas, agora interligada nacio-

nal e universalmente pelo mercado e pela comunicação. Nesse contexto, a pergunta crucial para os artistas em geral e para os tropicalistas em particular era qual tipo de posição adotar dentro desta sociedade. Seria o caso de integrá-la ou de negá-la? Pão e circo seriam sinônimos de Tropicália, ou o seu oposto a ser criticado? *Tropicália ou Panis et Circensis*.

Não costumamos dar muita atenção para o quanto a palavra mais discreta desse título – a palavra “ou” – o torna ambíguo. Ela pode significar identificação e disjunção, isto é, pode dar ao título sentidos opostos. No primeiro caso, a palavra “ou” indica que se pode substituir uma coisa pela outra, quer dizer, a Tropicália seria sinônimo de pão e circo. É como se o título do disco fosse intercambiável: é *Tropicália*, mas podia ser *Panis et Circensis*. No segundo caso, a palavra “ou” dá a indicação de oposição disjuntiva, de bifurcação: de um lado está a Tropicália e de outro lado estão pão e circo – assim como os dois termos aparecem visualmente distribuídos em lados opostos da capa do disco. Tal ambiguidade é decisiva para entender como o disco formula a partir de si mesmo, conscientemente, o desafio que atravessa toda arte de vanguarda da época e do Tropicalismo em particular. Trava-se de saber como seria a relação estética com aquilo que Theodor Adorno definiu como “indústria cultural”. Fica evidente que a estratégia tropicalista não era a de uma oposição tão radical quanto o filósofo exigia da arte à indústria, da vanguarda ao entretenimento. O pacto com aquilo que se quer subverter está em curso para a poética tropicalista, seja ela uma refração ou não da realidade.

Na sua utopia, os tropicalistas imaginavam que poderiam se apropriar do mercado e da indústria. Eis porque sua poética tenta irmanar o prazer estético e a crítica política. Mantendo uma violência formal pela dissonância frente ao que se era esperado mas evitando a agressão à sensibilidade do ouvinte, procurava-se juntar o que, para certa teoria estética, era uma contradição em termos: crítica e prazer. Como apontou, mais uma vez, Celso Favaretto, o lirismo de *Baby* inclui o ataque a estereótipos consumistas e o épico *Parque industrial* não deixa de, como deboche, ser divertido. Nas canções tropicalistas, portanto, busca-se ultrapassar a dicotomia entre o clássico e o popular ou a alta e a baixa cultura, de que é prova a participação de músicos eruditos, mas também entre vanguarda e indústria.

Os personagens de *Tropicália ou Panis et Circensis* expressam seu dilema também nas suas declarações. Torquato Neto dizia que era preciso

“sobreviver à corrupção do mercado – com ele”. Capinam sentenciava que “preservar a música dos riscos do mercado é uma posição negativa de acanhamento e que terá como efeito o contínuo afastamento desta música das áreas onde deveria estar agora”. O esforço tropicalista de atualização da música popular brasileira – através, por exemplo, da inclusão da guitarra elétrica – foi obrigado a encarar o mercado, bem como a cultura de massas. Contra purismos essencialistas que consideravam tal gesto uma traição à identidade nacional no tempo e no espaço, abandonando seu passado e aceitando o que não é brasileiro, os tropicalistas propunham a “geleia geral”, como cantou Gilberto Gil. O dilema era se alienar *no* mercado ou se alienar *do* mercado. O preço a pagar na primeira opção era a pasteurização. Na segunda, a irrelevância. Os tropicalistas não queriam dar um tostão a tais credores.

Entraram no mercado para jogar com ele. Foram ao rádio e à tv. Tentaram manter a ambiguidade do “ou”: a Tropicália em uma promíscua relação com pão e circo. O disco virou documento incontornável da história modernista da arte no país. Mas talvez seja seu último capítulo. Os anos 1970 impediram politicamente a alegria. Os anos 2000 podem ter engolido mercadologicamente a ambiguidade crítica. Pois Luciano Hulck não é Chacrinha. Será que a poética tropicalista resiste vigorosa diante daquilo que Nicholas Brown chamou de “obra de arte na era de sua completa subsunção ao capital”? O elogio da diversidade sincrética depara-se com um mercado que só difunde socialmente a produção estética para esvaziá-la de singularidade numa festa frouxa das diferenças. Como já disse Décio Pignatari, “na geleia geral brasileira alguém tem de exercer as funções de medula e osso”.

O gênio coletivo visto a partir das artes espaciais

Miguel Gally
(UnB)

“Quero fazer voltar o Parangolé ao gênio anônimo coletivo de onde surgiu (...) o importante é o todo onde cada um dá tudo o que tem (...) com improviso (...) não seguindo modelos”

(Hélio Oiticica, 1967)

1.

“Gênio anônimo coletivo” foi uma expressão usada por Hélio Oiticica para designar um processo criativo específico, aquele de ordem colaborativa ou participativa nas artes visuais. Sua posição quanto a tal princípio criativo foi amplamente investigada na literatura escrita em português (Ferreira Gullar, Benedito Nunes, C. Favaretto, L. Camillo Osório, P. J. Berenstein, L. Lagnado, Paula Braga, dentre outros). O sentido e o alcance, entretanto, daquela expressão – que é ao mesmo tempo conceito e prática artística – estão longe de se esgotar, porque o processo criativo pensado e exercitado por Oiticica guarda toda uma filosofia das artes espaciais (inclui aí tanto as artes visuais e performáticas quanto a arquitetura pensada em sentido amplo).

Dentro desse contexto, o recorte de investigação que propomos é explorar a dimensão política da relação artista-espectador a partir de uma leitura desse gênio coletivo proposto por Oiticica, redundantemente “anônimo” porque é desvinculado, estruturalmente, da autoria pensada em termos modernos. Servirão de base para tal as discussões mais recentes propostas pela filosofia da arte que envolvem autores como Claire Bishop (*Artificial Hells*, 2012), Nicolas Bourriaud (*Estética Relacional*, 1998; *Pós-produção*, 2003), Chantal Mouffe (*Agonistics*, 2013) e Jacques Rancière (*Espectador emancipado*, 2008). Grosso modo, esse grupo de pensadores(as) discute qual é, efetivamente, a condição política das artes e em que medida tal condição se mostra consequente naquilo que se pro-

põe, seja enquanto elemento de resistência, ou reunião, seja ainda quando expõe de modo agonístico as contradições próprias da cultura. E isso desde um debate sobre a primazia ora de um consenso (Bourriaud), dissenso (Bishop, Rancière) ou ainda de um consenso conflituoso (Mouffe). A tese que gostaria de investigar é a de que Hélio Oiticica, anos antes, porque pensou e exercitou o conceito de “gênio coletivo anônimo” a partir de meados dos anos 1960, imaginou ser possível um gesto coletivo: um consenso elementar/básico (próximo ao que Mouffe defende) capaz de mostrar algumas contradições da nossa cultura e história (Bishop), mas tentando também mover os abismos sociais e estéticos que marcam nossa cultura explorando as fronteiras dos seus regimes sensíveis (Rancière); além de, com isso, ter acreditado que transformações microscópicas nas relações sociais tivessem um efeito na sociedade como um todo (Bourriaud).

A complexidade, aparentemente contraditória, desse gênio coletivo visto nas artes espaciais faz pensar sobre o alcance filosófico do que Hélio Oiticica propõe como a condição política da atividade criativa. Para dar conta disso, pretendo antes contextualizar, de modo mais preciso, os pontos de contágio entre as ideias sobre arte pública e a condição política desse gesto criativo – que dá origem à experiência de arte – com a posição de Hélio Oiticica sobre o “gênio coletivo”.

2.

Sabemos que a denominação arte pública oferece uma ambiguidade rica em questões, afinal dentre outras colocações tal arte pode ser vista assim por causa “de sua presença em um espaço público, por ter sido instalada por agências públicas ou com custos públicos”, tal como W. Mitchell já criticara (1990, p. 38). Essa definição pragmático-instrumental de arte pública termina se destacando muitas vezes, deixando de lado a dimensão política urgente que iremos destacar. É, portanto, no aspecto político da arte pública que gostaria de me demorar um pouco, afinal a relação espectador- artista pode ser vista em termos de uma (micro)política ou de um micro(espaço) público. Ou seja, passo a ver como indissociáveis política, espaço e publicidade da atividade criadora.

Seguindo uma tendência dos anos 1990, (MITCHELL, 1992; MIRANDA, 1998), uma das iniciativas pertinentes em tratar tal assunto

foi conduzida por Hilde Hein (1996). Ela entende a arte pública e sua presença como instauradora de debates públicos, ampliando radicalmente qualquer definição do tipo pragmática. Sua abordagem se tornou importante porque ela parte da ideia de que a arte é pública por excelência, contra uma herança moderna e modernista que tinha acentuado seu caráter privado/privativo ou individual(ista) como decisivos para sua compreensão: “(...) a arte está fugindo do seu confinamento à sensibilidade privada. Ela está descendo às ruas mais uma vez clamando por seu lugar no domínio público” (HEIN, 1996, p. 2). Reconhecer a dimensão pública da arte como central para uma definição das artes visuais em geral favoreceria sua compreensão, mas não eliminam desafios tais como os que passam por análises qualitativas que reforçam a condição pública do espaço escolhido para instalar tal obra, da propriedade a usar ser pública, da representação pública que está em jogo, e dos interesses públicos efetivos presentes em sua realização. Ou seja, ao tratar de arte em espaço público, tem-se sempre, como pano de fundo, questões como a origem coletiva ou espiritual coerente, centralidade de sua localização e uma aceitação pública mínima das referidas intervenções. É diante da dificuldade de reunir esses e outros elementos que uma versão pragmática e resumida de arte pública termina prevalecendo junto à administração da cidade. Mas, para Hein, seria importante observar algo elementar que a arte traz consigo quando passa a existir em qualquer espaço público: ser instauradora de debates, seja ela uma obra não permanente ou efêmera, imaterial como projeções o têm feito, seja ainda não espetacular ou discreta, e em espaços não necessariamente monumentais. Não se trata, segundo ela, portanto, de apenas garantir a experiência pública do espaço – algo cada vez mais urgente nos grandes centros urbanos mundo afora –, mas com isso abrir ao mesmo tempo um espaço de debate, ou seja, em última instância sendo a própria instauração desse debate. Para isso a obra não precisaria necessariamente estar nas ruas, embora isso favoreça o processo em questão. Para ela, a obra de arte precisa sim envolver diretamente aqueles que estão posicionados na sombra dos que operam o “público”, precisa envolver aqueles que não são representados nem representam instituições. A arte é pública porque (se) expõe. Arte (pública) nesse sentido é política, porque instaura um debate, abre uma via de exposição do que circula em meio privado.

Essa incontornável politização da arte (pública) surge de maneira ainda mais contundente com Chantal Mouffe na sua conferência “Qual espaço público para que práticas artísticas” (2005), que pensa toda arte (pública incluída) como necessariamente política. Sua filosofia política, ao se tornar base para uma filosofia da arte, poderia propô-la também em *termos agonísticos* (e é Claire Bishop que explora essa via!). Na visão de Mouffe, em termos ontológicos “o político (*the politics*)” é constitutivo da humanidade: seria sua dimensão agonística ou de antagonismos próprios a formas de identidade, algo permanente na história e independente de culturas, regiões ou épocas (MOUFFE, 2013, pp. 8-14). Enquanto “política (*politics*)” é entendida como conjuntos de práticas e instituições através das quais uma ordem social específica e datada é criada. Ou seja, a política é uma maneira de organizar a coexistência humana a partir de sua condição político-agonística. Quando ela pensa que toda arte é política, portanto, é no sentido de que toda produção artística é ora promoção ora resistência à forma vigente de organização social. Segundo Mouffe, o liberalismo político, por exemplo, esconderia tal condição agonística na medida em que recorre a estratégias de consenso. Quando questões políticas são assumidas em sua dimensão agonística, decisões implicam necessariamente exclusões e discordâncias. A questão sobre a qual ela insiste é que na separação inevitável entre um nós e um eles – assumida por uma política pensada em termos agonísticos – não está em questão do outro lado a existência de inimigos a aniquilar, mas de adversários cuja disputa gera o exercício político sem aniquilação e sem conciliação. A arte é necessariamente política, nesse contexto, porque ela elege a que servir ou resistir – sempre, explícita ou implicitamente – e essa é ao mesmo tempo sua condição pública.

Trata-se, assim, dentre outros aspectos, seguindo Mouffe, de ampliar um enfoque reducionista de origem moderna (marxista/vanguardista) segundo o qual a arte é sempre resistência (BADIOU, 1998, 2008; BOURRIAUD, 2001). Em termos restritos ou não, seja como resistência ou como promoção, o debate que gostaríamos de enfatizar é não apenas teórico, mas, sobretudo, material e corporal. Ou seja, transparece não apenas como discurso, mas também como **ocupação**. Quando enfatizamos esta última característica é uma dimensão mais espacial que deve orientar aquilo que se entende como público nas artes.

3.

Partimos, portanto, desse contexto que concebe a arte visual/espacial politicamente, direcionando sua atenção para o caráter político da relação artista e espectador presente em algumas obras do artista Hélio Oiticica. É importante notar que os autores acima mencionados (Mouffe, Hein e Badiou) não defendem um consenso tal e qual como referência à compreensão de política e à compreensão de arte. Acredito, portanto, que uma defesa sutil desse ponto pode ter origem na arte ambiental (OITICICA, 1966), porque um consenso elementar é requerido para que o encontro artista-espectador aconteça e a experiência de arte tenha, enfim, seu lugar. Não se trata, porém, de um consenso com pretensões instrumentais, simplório, integralista nem meramente argumentativo.

Ora, como a história europeia em seu processo de expansão (cultural e econômico) impôs um consenso na medida, por exemplo, que sua história da arte é/era aquela a ser seguida, e como um consenso implica eliminar diferenças, é fácil perceber por que em sua autocrítica, uma parte do pensamento contemporâneo europeu tende a defender uma ontologia agonística ou uma política/epistemologia do dissenso também nas artes. A questão é que Hélio Oiticica parte de um contexto mais complexo. Um contexto em que o desafio maior é resistir sim, mas promovendo um consenso que aproxime classes, cores, gêneros rasgados por uma herança colonialista que não queremos lembrar e da qual nós, como resultado desse processo sangrento, covarde e tosco, não nos orgulhamos, mas também não repudiamos. No hemisfério sul, não se trata de simplesmente de promover diferenças ou dissensos (embora isso seja um imperativo de sobrevivência!), mas também precisa aproximar povos rasgados de si mesmos e (re)inventados desse rasgo, recolocando a importância do consenso sob outras prerrogativas e exigências.

Se partirmos de obras como *Núcleos* (1960-66), *Penetráveis* (1961-67) e, sobretudo, *Parangolés* (1964-66), todas de Hélio Oiticica, veremos – primeiramente – que a espacialidade que ele inventa desde a relação espectador e artista é comunicacional por excelência, ou ainda: que tal relação é, ela mesma, o exercício de uma comunicabilidade espacial. E que tal espacialidade encontra-se numa zona intermediária entre a arquitetura, pensada como criação de espaço, e a arte visual que abandonava sua

bidimensionalidade. A ideia que proponho para pensarmos, portanto, é a de uma “espacialidade comunicativa” enquanto a dimensão pública da sua arte, ou seja, ao perguntamos, em última instância, pelo que é público dentro das artes ditas públicas a partir do que Oiticica entende como arte ambiental, chegaríamos, assim, a essa “comunicação espacial” inevitavelmente (micro)política.

Retomando em outros termos temos que a tese em questão levantada por mim sobre Oiticica é que tal comunicação espacial é uma relação entre espaços distintos dando origem a um novo e imprevisível espaço (GALLY, 2007; 2010; 2015). Espectador e artista dão origem, cada um, a uma espacialidade na medida em que se colocam um no lugar do outro. E isso somente é possível porque não há uma separação entre tais posições, como supõe Rancière em sua crítica à arte participativa ou colaborativa (2008, Cap. 1). Assim, através dessas espacialidades, uma relação entre elas surge a partir de uma tensão que resulta de uma aproximação: provocação por parte do artista que se coloca no lugar do espectador e a subsequente ação sobre ela realizada pelo espectador desde uma posição criativa inteiramente aberta e ilimitada. Ou seja, a comunicação espacial, aqui, envolve também espacialidades que se comunicam a partir de materialidades, corpos, sons, cheiros, etc. Mas isso significa dizer que o espaço é comunicacional? Sim, porque é resultado do encontro de corpos segundo um ritmo, por exemplo, assim como a dança a dois ou mais cria espaços e a dança solitária que segue o ritmo abre espaço; ou que pelo gesto improvisado um espaço é criado:

A dança é por excelência a busca do ato expressivo direto, da imanência desse ato; não a dança de balé, que é excessivamente intelectualizada pela inserção de uma “coreografia” e que busca a transcendência desse ato, mas a dança “dionisíaca”, que nasce do ritmo interior do coletivo, que se externa como característica de grupos populares, nações, etc. A improvisação reina aqui [...] na verdade quanto mais livre a improvisação, melhor [...] em verdade a dança, o ritmo, são o próprio ato plástico em sua crudeza (OITICICA, 1965, p. 73).

O ritmo é um elemento decisivo para Oiticica porque, para ele, foi a descoberta de uma temporalidade da coletividade, de uma temporalidade de um espaço ocupado pela música capaz de unir as pessoas momentaneamente – Oiticica vê tempo no espaço quando identifica a possibilidade

de conexão dos corpos, mas vê também espaço no tempo, quando percebe que o gestual como resultado da dança cria formas espaciais. Trata-se de um esforço enorme de descrição e tematização de uma experiência vital e espontânea de liberdade, em que coletividade e indivíduo se unem em um gênio coletivo (Cf. JACQUES, 2001, p. 32ss). É por isso que o gênio anônimo coletivo seria, de fato, a dissolução da fronteira artista/espectador e passivo/ativo.

Quem ou o que é, portanto, o gênio (anônimo) coletivo, a que faz referência Oiticica? É a coletividade que ele experimenta nos ensaios da escola de samba da Mangueira, no ritmo recém-descoberto por ele, no pertencimento a uma comunidade que cria junto o carnaval sem prestar atenção a quem faz o quê propriamente, ao modo de morar em que famílias (e às vezes mais de uma) partilham um mesmo espaço (como em ocas), à sexualidade e ao corpo experimentados sem tabus e em todo seu vigor carnal. Essa coletividade a dois, quatro, oito, dezenas ou centenas remexida por dentro influencia a fase em que a cor da pintura dos seus quadros se transforma em estrutura, em que a pintura, desde as experiências inovadoras presentes já em *Bólides*, mas, sobretudo, em *Núcleos* e parcialmente em projetos para *Penetráveis* desembocam em um programa ambiental realizado em e a partir de *Parangolés*.

Na minha compreensão esse processo desemboca também em uma espacialidade comunicacional. Mas o que dizer de uma comunicação pensada espacialmente? Quer dizer que ela é material, sonora e corporal, daí ser importantíssimo desfazer as barreiras imateriais provocadoras das mais profundas contradições sociais:

A derrubada de preconceitos sociais, das barreiras de grupos, classes, etc. seria inevitável e essencial na realização dessa experiência vital. Descobri aí a conexão entre coletivo [recepção/gosto] e a expressão individual [criação/gênio] – o passo mais importante para tal – ou seja, o desconhecimento de níveis abstratos, de ‘camadas sociais’ para uma compreensão de uma totalidade (OITICICA, 1965, p. 73).

Diferentemente da leitura de Julio Plaza (1990) – que vê a participação do espectador no pensamento de Hélio como uma das etapas da consolidação de um processo de conquista da interatividade, porque ela

seria conduzida e não inter-ativa propriamente — acredito que aquela totalidade, para Oiticica, o ritmo, não conduz coisa alguma com sua provocação. São os corpos, livres de suas amarras que abrem um espaço cuja atividade se comunica com os demais e com a própria música. A arte ambiental é música por isso, porque espera um espectador capaz de se libertar, e com isso, embora não pretenda libertar ninguém nem coisa alguma, gera um evento livre, ou para a liberdade. Pressupõe uma chegada total ou aberta dos envolvidos para que ela mesma, como arte que é acontecimento, possa ganhar existência. Seria nessa medida em que se poderia falar de “criação pública”, por depender de e, ao mesmo tempo, gerar uma comunicação de corpos que criam sem os preconceitos que estabelecem um lugar e papel prévios a esses corpos.

A dimensão coletiva da atividade criadora sem autoria (e por isso anônima) é a política que ela, enquanto espacialidade comunicacional, propõe quando passa a existir. É uma política que busca o elemento mínimo de consenso para existir como exercício comunicacional. Trata-se de um recurso requerido não somente para a instauração de debates, ou mesmo resistências, mas exigido também para uma discussão agonística, porque para que divergências venham à tona e possam ser mostradas, comparadas e refletidas, é preciso uma estrutura comum, algo que mesmo Mouffe precisou preservar:

eles [os envolvidos numa discussão agonística] aceitam a legitimidade das demandas de seus adversários (...) é preciso o que eu chamo de ‘consenso para conflito’ [*conflictual consensus*]. Nós precisamos aceitar uma estrutura simbólica comum, mas dentro dessa estrutura simbólica, é claro, há o espaço para as discordâncias (*disagreements*) (MOUFFE, 2005, p. 165).

Acredito ser uma contribuição da arte ambiental de Hélio Oiticica (pensando com os recursos oferecidos por *Parangolés* e sua fase correspondente) a construção de um sentido diferente para esse consenso elementar e sutil.

4.

Diferente porque não é simplesmente simbólico ou formal. É um consenso mínimo do acordo entre corpos, entre materialidades que po-

dem interagir gerando outras espacialidades através de gestos necessariamente coletivos ou criados em comum. Isso não quer dizer que sua arte promova ou imponha consensos, mas que dividimos algo comum quando nossos corpos distintos ocupam um mesmo espaço, e disso uma terceira e insondável espacialidade surgiria.

Em Rancière (2005; 2008), um dos principais arautos do desentendimento e de uma ousada filosofia e política nas/das artes, ponto de partida para uma suposta crítica da crítica, espectador e artista compartilham as mesmas forças criativas e nessa medida não são nem podem estar separados. Para promover regiões de dissenso num mesmo plano, haveria uma igualdade mínima a se pressupor, a da capacidade de traduzir ou recriar (RANCIÈRE, 2008, pp. 7-29). Espectador aí não é vinculado a uma passividade necessária, nem o artista é ligado exclusivamente a uma atividade criativa. Ambos são iguais na medida em que, ao serem espectadores, são criadores; e, quando são criadores e tradutores, são também espectadores.

O que Rancière pressupõe aqui, eu desconfio, é justamente aquilo descoberto, exercitado e explorado às últimas consequências por Hélio Oiticica, mas da perspectiva de uma ocupação – ou seja, ao mesmo tempo material e corporal. Assim, a capacidade de traduzir estaria vinculada a uma ação, e não meramente ao aprendizado ou a um sentido que damos às coisas. Ou seja, estaria em questão para Oiticica uma espacialidade traduzida e vinculada à ação de viver: a de estar aberto e disponível ao mundo e ao outro para ver a si mesmo, esse mundo, e o outro continuarem de outra maneira. Trata-se aí de um exercício ao mesmo tempo espacial e comunicacional, mas anônimo, que ganha existência como ocupação a partir de gestos coletivos ou públicos, necessariamente políticos... e, por isso, também, por uma intrigante urbanidade.

5. REFERÊNCIAS

BADIOU, Alain. «Thèses sur l'art contemporain». In *Inaesthetik : Theses on Contemporary Art*. Nr:0, Jun/2008.

_____. *Pequeno Manual de Inestética* (1998). Trad. M. Appenzeller. S. Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BOURRIAUD, N. (2001) *Esthétique relationnelle*. Paris : Les Presses du réel.

GALLY, Miguel. (2008) “O ambiente do belo e o pluralismo nas artes visuais: Para uma atualização da ‘Crítica da Faculdade de Julgar Estética’ de Immanuel Kant”. Tese de Doutorado (2007), Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível on-line: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=88384 (Capítulo VI).

GALLY, Miguel. (2010) “O sensível contemporâneo e a questão do espaço: reflexões a partir do ambiente das artes visuais” In SOULAGES, François [et al], *O sensível contemporâneo*. Salvador: Editora UFBA, 2010. Disponível on-line: https://www.academia.edu/11782184/O_sens%C3%ADvel_contempor%C3%A2neo_e_a_quest%C3%A3o_do_esp%C3%A7o_no_Ambiente_das_Artes_Visuais.

GALLY, Miguel. (2015) “A (des)importância do espaço para pensar as artes visuais: entre Heidegger e o Ambiente da Arte”. *Revista Ideação* (UEFS), nº 31 (jan-jun).

HEIN, Hilde. (1996) “What is Public Art? Time, Place, and Meaning”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 54. No.1 (Winter, 1996), pp. 1-7.

JACQUES, Paola B. *Estética da Ginga: arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra, 2001.

MIRANDA, Danilo S. (Coord.) 1998. *Arte Pública: Trabalhos apresentados nos Seminários de Arte Pública realizados pelo SESC entre 17 e 19.10.1996*. São Paulo: SESC, 1998

MITCHELL, W. J. T. (Org.) 1990. “The Violence of the Public Art” In *Art and the Public Sphere*. Chicago: Chicago University Press.

MITCHELL, W. J. T. (Org.) 1992. *Art and the Public Sphere*. Chicago: Chicago University Press.

MOUFFE, Chantal (2013) *Agonistics: Thinking the World Politically*. N.York: Verso.

MOUFFE, Chantal (2005). “Which Public Space for Critical Artistic Practices?” Institute of Choreography and Dance (Firkin Crane). Cork Caucus 2005. On line : https://readingpublicimage.files.wordpress.com/2012/04/chantal_mouffe_cork_caucus.pdf, consultado em 13.11.2016.

OITICICA, Hélio. “A dança na minha experiência” (1965). In *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, pp. 72-76.

OITICICA, Hélio. “Posição e Programa Ambiental” (1966). In *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, pp. 77-83.

OITICICA, Hélio. “Hélio Oiticica: a vanguarda deve jogar fora o esteticismo (Entrevista a Mario Barata)” in *Jornal do Commercio*, 16/07/1967.

OITICICA, Hélio. *Núcleos* (1960-66), *Parangolés* (1964-66) e *Penetráveis* (Tropicália, 1961-67). Imagens disponíveis em registros de exposições e Site Oficial Projeto Hélio Oiticica – Rio de Janeiro: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/helio-oiticica/helio-oiticica-exhibition-guide/helio-oiticica-4>; <http://www.museoreinasofia.es/en/activities/helio-oiticica>; <http://www.heliooiticica.org.br/obras/obras.php>, consultados em 13.11.2016.

RANCIÈRE, Jacques (2005). *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. M.C. Netto, S. Paulo: Ed. 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques (2008). *L'espectateur émancipé*. Paris: Ed. Fabrique.

PLAZA, Julio. (1990) “Arte e Interatividade: Autor-Obra-Recepção”. Republicado em *Revista de Pós-graduação*, CPG, Instituto de Artes, Unicamp, 2000.

[Pesquisa em andamento realizada com o apoio da Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAP-DF), parte do projeto “Política da atividade criadora nas artes espaciais: diagnóstico e contaminações”]

Arte e Técnica em Mário de Andrade: sobre a defesa da técnica artesanal

Philippe Curimbaba Freitas
(UNIFESP)

No início de 1943 Mário de Andrade publica, sob o título de *O Baile das Quatro Artes* (2012), uma coletânea de ensaios que aborda, no seu conjunto, a música, a pintura, o cinema, a literatura, as artes plásticas e o folclore. Com exceção do texto dedicado a este último tema, é possível identificar, como bem observou Antônio Cândido, uma questão central que une esses ensaios: a reflexão sobre a técnica na arte (MELLO E SOUZA, 1943). Esses textos revelam uma preocupação fundamental do autor com o aspecto artesanal da arte, isto é com sua materialidade. Nosso intuito aqui será o de problematizar essa defesa da técnica artesanal, evidenciando suas motivações e consequências, bem como sua relação com a expressão subjetiva.

Situemos de início essa defesa da técnica artesanal no interior do pensamento do autor como um todo e também, de modo mais específico, em relação àquilo que poderíamos denominar o problema geral da técnica em Mário de Andrade. Para isso, valho-me de uma distinção, feita por João Luiz Lafetá, entre os três diferentes aspectos da linguagem visados por Mário de Andrade tanto na sua crítica literária e artística em geral como em sua atividade literária:

A linguagem é (...) pesquisada sob três aspectos diferentes e complementares de sua natureza: enquanto se organiza em obra de arte (enfoque estético), enquanto expressa a vida psíquica individual (enfoque psicológico), e enquanto participante da vida social (enfoque sociológico) (LAFETÁ, 2000, p. 155).

Para o crítico modernista, esses três enfoques nunca aparecem separados um do outro, pois a arte é sempre compreendida como um fenômeno que envolve três elementos: a obra, o indivíduo e a sociedade.

No entanto, ao longo da sua produção, podemos observar que ora um, ora outro assume uma posição central e subsume os demais. No caso da ópera *Café*, por exemplo, a preocupação central – que inclusive é fonte dos dilemas do autor – é a capacidade de comunicação com o povo. A obra gravita, então, em torno do elemento social, ou seja, da necessidade de participação direta na vida social (enfoque sociológico). Já a reflexão sobre a técnica da qual nos ocuparemos a seguir estabelece o próprio objeto artístico – a obra – como o necessário eixo de preocupação para arte. Desse modo, nosso objetivo aqui será apenas expor uma das faces de um pensamento multifacetado e frequentemente assistemático ou autocontraditório, qual seja, aquela que nos revela uma preocupação central e predominante com o objeto artístico enquanto tal, por entender que tanto a expressão subjetiva como o engajamento social não podem se concretizar imediatamente, mas apenas por meio de uma imersão no objeto estético, e nas leis, virtudes e particularidades de seu material. Não nos deteremos sobre a questão, sem dúvida necessária, da relação entre essas diferentes faces, questão central, por exemplo, no diálogo inacabado intitulado *O Banquete* (ANDRADE, 1977) e na “introdução” para a ópera *Café* (ANDRADE, 2013). Em ambas essas obras, a relação estabelecida entre as diferentes faces não é de indiferença recíproca, nem de harmonia, mas de desarmonia, aporia, irresolutividade.

Vimos que a reflexão sobre a técnica desenvolvida n’*O Baile das Quatro Artes* privilegia o enfoque estético, que leva em consideração o aspecto objetivo da arte, isto é, seus procedimentos, formas e caracteres e, em suma, tudo aquilo que pode ser reconhecido e designado por meio de uma análise. No texto *O Artista e o Artesão*, pertencente a *O Baile das Quatro Artes*, Mário de Andrade defende a primazia desse aspecto objetivo da arte, ao chamar a atenção para o componente artesanal da técnica artística. Assim, distinguindo entre vários tipos de técnica, ele identifica um desses tipos – as denominadas *técnicas artesanais* – como fundamento necessário a todo fazer artístico que pretenda respeitar o aspecto objetivo do seu material. As técnicas artesanais consistem no conhecimento das leis do material específico de cada arte, conhecimento este que permite ao artista mover o material com o qual ele trabalha. É certo que essa dimensão artesanal não é suficiente para a criação artística. O que diferencia a arte do artesanato é a marca pessoal do artista, que o artesanato-

to desconhece. Mas, para que essa marca singular transcenda o aspecto puramente psicológico e se torne objetivamente artístico, é necessário o domínio do material artístico e uma certa forma de sacrifício do psicológico em benefício do técnico, conforme veremos adiante.

Essa defesa do aspecto artesanal e objetivo da arte parte de uma atitude de revisão do modernismo. Numa severa autocrítica, 20 anos depois do movimento modernista, Mário de Andrade tende a aproximar o modernismo do romantismo, e compreender aquele, até certo ponto, como uma continuação deste. O elemento que aproxima ambos é o subjetivismo artístico, ou “individualismo”, como prefere o crítico. Um outro ensaio de *O Baile das Quatro Artes*, intitulado *Romantismo Musical*, define como essência do romantismo a função linguística que, nele, a música adquire, pois já não pretende meramente ilustrar assuntos ou intensificar os sentimentos despertados por eles, mas criar seu próprio assunto; não deseja, por exemplo, ilustrar a atmosfera do campo, mas criá-la por meio de símbolos sonoros. Os caracteres musicais tornam-se signos de algo diferente deles mesmos, signos de ideias que possuem uma realidade separada. O material artístico deixa de ser um objeto técnico a ser movimentado pelo artista, tal como ele era na arte cortesã pré-romântica e pré-burguesa, e passa a ser visto como o signo de uma realidade irreduzível a ele. E a criação artística, por seu turno, deixa de ser um ofício, e passa a ser expressão; não depende mais do trabalho, mas da inspiração. A arte deixa de ser uma atividade fundamentalmente objetiva, de relação com um objeto técnico, e se torna uma atividade fundamentalmente subjetiva, de veiculação de conteúdos da alma.

A despeito da singularidade histórica do movimento modernista, visto como uma preparação da revolução de 1930, uma sentença pesava sobre Mário de Andrade: “Tendo deformado toda a minha obra por um antiindividualismo dirigido e voluntarioso, toda a minha obra não é mais que um hiperindividualismo implacável!” (ANDRADE, 1978, p. 254). O antiindividualismo a que o autor se refere é inseparável do seu espírito modernista dos anos 20 que, marcado pela experiência da guerra e sensibilizado para o compromisso com o nacional, voltou-se contra a atitude romântica de fazer da arte um instrumento do eu. Contra uma arte romântica individualista, a arte modernista se propunha a ser nacional e socialmente interessada, portanto antiindividualista. O modernismo não

teria, pois, cumprido com seu projeto de criar uma arte socialmente útil, que antepusesse o coletivo ao individual. Essa trágica conclusão do crítico nos permite entender a defesa da técnica artesanal também como uma autocrítica, na medida em que a ênfase na materialidade da obra se apresentava para ele como um corretivo para esse excesso de romantismo, que ele responsabilizava pelo distanciamento social praticado tanto pela arte romântica como pela modernista.

No entanto, seria difícil afirmar que essa defesa da técnica artesanal aponta para uma luz no fim do túnel. A saída dessa aporia, à qual o projeto modernista conduziu, paradoxalmente só encontra um modelo no próprio romantismo ou, mais especificamente, na obra de Chopin. É digno de nota que o maior texto que Mário de Andrade dedica ao compositor polonês – presente também em *O Baile das Quatro Artes* – intitula-se *Atualidade de Chopin*. O título já sugere o que o texto propõe: um retorno, evidentemente não ao estilo, mas à atitude artística de Chopin. Para Mário de Andrade, o compositor realizou a verdade histórica do romantismo musical e apesar disso, ou por causa disso, foi capaz de conciliar a visada romântica ao material artístico enquanto signo de uma interioridade, e a visada clássica artesanal ao material artístico como um objeto técnico. Ele era um romântico que, ao contrário de seus contemporâneos, não compreendia a técnica como um instrumento de expressão do eu psicológico, mas como um meio de transfiguração do eu psicológico, empírico, em um eu artístico. O compositor se sacrificava à sua arte. Realizava-se, paradoxalmente, apenas por meio desse sacrifício, pois entendia que a *vida* não poderia se tornar apta à *arte* imediatamente, mas somente por meio dessa amarga transfiguração. A técnica cumpria, assim, um papel de mediação entre o artista e a obra, entre o componente subjetivo e o objetivo.

Essa transfiguração da vida imediata em arte, por meio da técnica, manifesta-se em dois elementos identificados por Mário de Andrade na música de Chopin: 1) em seu caráter de *música absoluta*, em oposição à *música programática* e à *música descritiva*, as quais são objeto frequente de críticas, por parte do autor, em razão de uma representação pobre, que se aterias apenas ao aspecto mais exterior do conteúdo conceitual a ser representado – como ocorre, por exemplo, na representação do galope de cavalos por meio de um ritmo característico, ou na representação da palavra “dor” por meio de um acorde diminuto; 2) como consequência

do primeiro elemento, essa transfiguração também se manifesta na valorização daquilo que o autor denomina os elementos “dinamogênicos” da música, isto é, os movimentos psíquicos e fisiológicos que ela simula e estimula (calma, efervescência, monotonia, etc.), em detrimento dos elementos propriamente simbólicos e representativos. Ao contrário destes, aqueles não se associam a conteúdos conceituais, mas a estados psíquicos e fisiológicos que não se deixam apreender e determinar por meio de palavras e conceitos.

Esse retorno à técnica artesanal defendido por Mário de Andrade resulta, pois, de uma leitura retrospectiva do modernismo que identifica nele a exacerbação de uma característica romântica prejudicial à arte, mais do que a emancipação produtiva da linguagem artística. Contudo, o horizonte de solução apresentado pelo autor do *Baile das Quatro Artes* para esse ultra-individualismo aponta para uma espécie de purificação do romantismo, por meio da qual seria possível decantar sua verdadeira essência, separando-a de um individualismo imediato – isto é, não mediado pela técnica –, que seria nefasto para a arte. Assim, não é sem razão que essa defesa do artesanato tenha sido associada à Nova Objetividade. Jorge Coli, por exemplo, identifica, nessa valorização da materialidade da arte contra a imaterialidade das vanguardas, uma tentativa de consolidação de processos criativos positivos, característico do ímpeto de retorno à ordem que marca grande parte da produção artística do entreguerras (COLI, 1990, p. 373). Entretanto, seria válido observar que, como tendência geral, esse retorno à ordem se caracteriza sobretudo pela retração do indivíduo em benefício de uma objetividade petrificada, ao passo que a “nova objetividade” marioandradina representa possivelmente uma primeira tentativa empreendida por um intelectual não apenas brasileiro, mas também profundamente interessado nos problemas nacionais, de pensar a obra de arte enquanto esfera de mediação entre sujeito e objeto, ou entre artista e sociedade. Eis uma das contribuições de Mário de Andrade para o pensamento estético brasileiro.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *O Banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. “O Movimento Modernista”. In.: *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1978.

_____. *O Baile das Quatro Artes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____. *Poesias Completas*. v. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

COLI, Jorge. *Edição Crítica e Comentada de O Mundo Musical de Mário de Andrade*. Tese de doutoramento em Filosofia. USP, 1990.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MELLO E SOUZA, Antônio Cândido de. “Jornada Heróica”. *Folha da Manhã*, 30 de maio de 1943.

Arte, Estética, Literatura

Devir-Menor, Devir-Onça – a menoridade literária em Olívio Jekupé

Francis Mary Soares Correia da Rosa
(UEFS)

Pensar a menoridade na obra de Olívio Jekupé, tal como proposto nesse artigo é situa-la como contrassenso e contra discurso não somente no campo literário, mas na expressão política de sua obra. Olívio Jekupé é um dos escritores indígenas de maior relevância no cenário nacional. Indígena da etnia guarani, é autor de livros considerados infanto-juvenis, contos e de poesia. Estudou filosofia na Universidade de São Paulo (não concluiu) e dedica seus livros e palestras na luta dos direitos indígenas. Interessa-nos aqui, ao destacar de forma resumida a trilha biográfica do autor, a demarcação do seu lócus enunciativo e do espaço de onde se origina seu discurso. Assumindo o nome de batismo guarani não só publicamente, mas editorialmente, o autor anuncia sua filiação identitária e sua condição de indígena de forma recorrente em todas as suas publicações.

Para Deleuze (1998), o objetivo da escrita é afirmar sua própria impessoalidade e por meio desta última, conjugar-se em fluxo a todos os devires-minoritários do mundo. Nesse aspecto, há determinadas literaturas que se apresentam como agenciamento, pluralizando linhas de fuga que promovem a criação desses devires, produzindo multiplicidades e efeitos, movimentando-se no seu devir. São como tocas¹, cheias de entradas. Seus personagens são sempre imagens de desterritorialização, criando fluxos e desfazendo significações.

Tal perspectiva nos coloca diante de uma escrita potencializada de devir e com caráter minoritário: uma literatura menor. Consagrado no livro de Gilles Deleuze *Kafka: Por uma literatura menor*, escrito em conjunto com o psicanalista Felix Guattari, o termo remonta sua origem a obra do próprio Franz Kafka. Segundo Dirk Weissmann (2012), é ao falar sobre os escritos em

¹ Deleuze e Guattari usam o termo “toca” em *Kafka-por uma literatura menor*, para exemplificar as múltiplas entradas em uma obra literária rizomática.

língua iídiche na cidade de Praga que Kafka² caracteriza e enaltece a presença destas “pequenas literaturas” (*die kleinen Literaturen* em alemão). É na tradução do diário de Kafka para a língua francesa, feita por Marthe Robert em 1950, que aparece pela primeira vez a expressão “petites littératures” já apontando, segundo Weissmann (2012), um tom valorativo na expressão utilizada pela tradutora ao oferecer aproximação de sentidos entre “*klein*” considerado apenas descritivo no alemão e “*petite*” que possui um tom mais pejorativo no francês³. Para além de uma discussão sobre as origens, é necessário apontar que o conceito ganha um arranjo decisivo na obra de Gilles Deleuze e Felix Guattari, publicada pela primeira vez em 1975, *Kafka: Por uma literatura menor*.

Esta obra se responsabiliza por popularizar o termo no meio acadêmico, ao mesmo tempo que evidencia seu poder de circulação e sua natureza subversiva, propondo uma inversão de natureza qualitativa na tradução de Marthe Robert: o menor (*petite*), outrotora de dimensão negativa, é transvalorado como algo desejável e portador de devir (WEISSMANN, 2013). Diante disso, construiremos um ponto de partida na obra deleuziana, porém seu ponto de contato será sempre como movimento aberrante imbricado a uma necessidade própria, nunca tentativa de reprodução.

Segundo Deleuze e Guattari (2002, p. 41): “As três características da literatura menor são de desterritorialização da língua, a ramificação do individual no imediato-político, agenciamento coletivo de enunciação”. De acordo com os autores supracitados, a conceitualização de uma “literatura menor” não se restringe a produção escrita em uma língua dita “menor”. A minoridade literária ocorre no desarranjo desterritorializante promovido pela construção no uso da língua que uma minoria faz em uma língua maior. Esse caráter desterritorializante lança a língua maior em processo de fuga, desterritorializando seus usos dentro dos ordenamentos discursivos. O que pode um indígena ao escrever em português?

Nas obras de Olívio Jekupé há um uso “desobediente” do chamado português formal. Sua escrita é marcada pela oralidade e o intercâmbio das palavras em guarani como por exemplo no livro *Verá: o contador de*

2 KAFKA, Franz, Journal. Trans. Marthe Robert. Paris: Grasset, 1954.

3 Cf.: WEISSMANN, Dirk, De Kafka à la théorie postcoloniale: l’invention de la “littérature mineure”, p. 6.

histórias (2003) e em um trecho de seus poemas na coletânea *500 anos de angústia* (2015).

Um dia, Nhanderu, aquele que criou a yvy, encontrou um jurua que estava plantando avaxi e lhe perguntou:

– O que você está plantando? Como o homem viu que era um índio, não lhe deu nenhum valor e respondeu com ironia:

– Estou plantando cocô! (JEKUPÉ, 2003, p. 36).

Segundo Paulo V. Lisbôa (2015), tal pronunciamento e expressão da oralidade demarca uma das tradições culturais mais bem difundidas das culturas indígenas e, especificamente no caso de Olívio Jekupé, do povo guarani: a contação de histórias.⁴ Isso possibilita pensar que povoar a escrita com figuras de oralidade é também desvirtuar uma língua maior de seu uso ordenativo. A escrita surge não como representação tácita de um mundo gráfico, visto que mesmo a escrita em guarani é possibilitada mediante a estrutura do português hegemônico, mas como possibilidade da própria narrativa oral.

Dessa forma, sua aliança criativa ocorre com personagens que são frequentemente narradores, animais falantes, contadores de histórias, que destacam as tradições e se pronunciam como guardiões da memória e história do seu povo.

Certa vez, um índio estava ao redor da fogueira tomando chimarrão e contando histórias para crianças. Um *ava'i* (menino) de uns 12 anos pediu ao índio para contar a história do *xapirê xii*, o urubu-rei ou urubu-branco, como dizem os *jurua kuery* [...] (JEKUPÉ, 2013, p. 10).

O próprio autor se apresenta como narrador, como no caso da obra *A mulher que virou Urutau* (2011): “Certa vez minha tia me contou uma história muito antiga. Ela disse que a tal história havia acontecido mesmo, e que sua mãe sempre a contava para os outros moradores da aldeia” (JEKUPÉ, 2011, p. 2).

A língua maior, o português, é desterritorializado no momento de seu uso, de sua expressão, nas reelaborações discursivas que se seguiram

⁴ Não se quer aqui dizer que somente sociedades indígenas se utilizam ou utilizaram da contação de histórias como recurso mnemônico, visto que tal recurso é comum a todas as civilizações humanas.

ao processo colonizador. Porém, a imposição da língua do colonizador não ocorreu de forma tácita, mas corroborou para construção de diversas maneiras de usos e na formulação de outras práticas sociais.

O uso de palavras em guarani em miscelânea ao texto em português demarca uma maneira “nativa” de falar o português nas obras de Jekupé. Não somente em uma nítida hibridização no idioma, mas em uma maneira anárquica na composição da escrita.

[..] – Está bem, vou ao *yyakã* apanhar uns *picaretá* para você – disse o marido, deixando-a muito feliz.

Ele pegou a melhor vara de pescar, algumas *evo’i* e foi para o *yyakã*. Depois de horas e horas, só tinha feito dar banho nas *evo’i*, pois peixe que era bom, nada! (JEKUPÉ, 2003, p. 28).

Para Leoné A. Barzotto (2012), as literaturas produzidas pelos grupos subalternizados das sociedades colonizadas se caracterizam por ser contra – discursivas, refletem a própria reelaboração da língua oficial em constante deslocamento e na crítica ao modelo hegemônico de escrita. Essa língua “híbrida”, não é somente a colagem descompromissada de palavras. Ao contrário, segundo a autora supracitada, essa escrita representa “[...] um instrumento de luta, de sobrevivência e garantia de posteridade porque, com ela, o registro da história se faz possível”. É na confrontação a uma estética de escrita dominante que desobedece aos paradigmas impostos da língua canônica que seu uso permeia um outro projeto de representação estética e cultural que subverte a lógica logocêntrica, em meio a uma impossibilidade de escrever em outra língua, senão o português. Nesse estado de variação subversiva, em uma escrita que foge a um padrão normatizado, inclusive na forma de narrar e na organização lógica das histórias, está em jogo um processo radical de sublevação e reconquista. É muito comum, por exemplo, nas obras de Olívio Jekupé, leitores se “espantarem” com estradas/saídas de personagens, mudanças repentinas de “roteiro” e outras marcas que sugerem essa *outridade* lógica e referencial supracitada.

É o caso, por exemplo, do conto “A cobra e o cachorro” presente no livro de contos *Verá: O contador de histórias* (2003). A pequena história é narrada por Verá para seus amigos e descreve o encontro entre

um cachorro e uma cobra. A cobra sentindo dor de cabeça, pede ajuda ao cachorro, que nutrindo uma raiva “ancestral” pelas cobras, lhe dá um conelho mortal: a orienta para que deite estirada no asfalto da rodovia. Como de costume, os indígenas que passam pelo local, matam a cobra a pauladas. Em outra ocasião, é narrado que o mesmo cachorro sente dores no estomago e ao encontrar uma cobra (“mulher” da cobra que foi iludida e terminou sendo morta na estrada) pede conselhos. O desfecho é inusitado e ressalta a *outridade* lógica que citamos: “– É só comer bastante capim – disse a cobra. O cachorro, então, comeu bastante capim e logo sarou da dor de barriga. Por isso, sempre que os cachorros têm dor de barriga vão correndo procurar capim para comer” (JEKUPÉ, 2003, p. 16).

A racionalidade monolítica consagrada na tradição ocidental é colocada sob juízo radical na utilização de personagens que demarcam a alteridade ameríndia que se manifesta na cultura guarani. Na obra de Jekupé, é a perspectiva indígena que se coloca como primeira no processo de ordenação do mundo. É o próprio perspectivismo ameríndio, como tratado por Viveiros de Castro (2015), que possibilita não considerarmos simplesmente como um artifício ao imaginário ou fantasioso (é por meio da presença de tais personagens que a maioria das obras são consideradas infanto-juvenis) narrativas que apresentam, por exemplo, um urubu que é tão poderoso quanto um pajé ou ter uma performance que foge ao roteiro tradicionalmente imposto aos animais; cães que falam; onças que viram pessoas e pessoas que viram astros do sistema solar. É a exemplificação da racionalidade plural presente no mundo que nos convida a questionar a consagração canônica de uma exclusividade e pretensa referência uníssona na maneira de ver a realidade que estabelece, entre outros aspectos, uma hierarquia nos valores que fatalmente impõem uma relação de dominação.

Diante disso, a radicalidade se configura no esforço de resistir como diferença irreconciliável tanto nos aspectos de uma política de escritura, tanto como na alteridade radical que visa romper o silenciamento destas diferenças. Trata-se de uma apropriação qualificada e imbricada com o destronamento de uma cosmovisão monolítica. O uso do texto escrito na obra de Olívio Jekupé é a entrada, desautorizada, diga-se de passagem, no território do *outro*. Esse *outro*, representa todas as esferas maiores, padro-

nizadas e ordenativas da língua portuguesa, o mundo dos *jurukuery*⁵. Esse processo de desterritorialização é nitidamente engajado na afirmação de sua identidade e no usufruto daquilo que anteriormente representava uma das formas de imposição cultural, a saber, a língua portuguesa. Por meio disso, ocorre a colonização, por dentro, da língua do colonizador. Deixando de ser um resto indesejado de uma violenta guerra, o uso desobediente e híbrido do português, surge como usufruto político e de caráter afirmativo. Como ressalta o escritor angolano Manuel Rui Monteiro:

Não posso matar o meu texto com a arma do outro. Vou é minar a arma do outro com todos os elementos possíveis do meu texto. Invento outro texto. Interfiro, desescrevo para que conquiste a partir do instrumento escrita um texto escrito meu, da minha identidade (MONTEIRO, 1987, p. 309).

Tal desdobramento do uso da língua por uma minoria subalternizada, conforme Deleuze e Guattari (2002), se relaciona diretamente ao seu imediato político. Isso significa possibilitar o entendimento de uma literatura menor como aquela que não se propõe a reprodução de questões de natureza estritamente individual, mas que emerge na proximidade política presente na própria arquitetura e funcionamento do texto. Nesse sentido, o próprio autor sofre processo de desterritorialização, e sua escrita não se refere somente a uma dada natureza na esfera do que é biográfico ou privado, mas na sua possibilidade de encontrar “[...] seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio patoá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 42). Tudo é político em uma literatura menor. E esse imediato político refere-se eminentemente ao enfrentamento e contestação de um estado de coisas ordenado e legitimado como hegemônico.

Nas obras de Olívio Jekupé há indícios da natureza política e periférica em todas as suas personagens e nas relações que estas últimas estabelecem com a comunidade dos *jurukuery*. Tal relação possibilita uma interpretação de enfrentamento nos níveis simbólicos das relações construídas. O caráter político se acentua no papel desagregador que a afirmação de sua indianidade provoca no imaginário coletivo de uma su-

⁵ Jurukuery: não-indígenas em guarani. CF. IN: JEKUPÉ, Olívio. *Verá: o contador de histórias*, p. 45.

posta identidade nacional homogênea. É o caso, por exemplo, da *tekoa*. *Tekoa* é palavra guarani que designa uma ideia de aldeia, comunidade que resguarda não somente o espaço físico, mas um espaço onde a indianidade e tradição ancestral dos povos indígenas é legitimada em todas as suas nuances.

Nas obras *Tekoa: Conhecendo uma aldeia indígena* (2011) e *Kamba'i: A Ajuda do saci* (2006) observamos uma narrativa que promove um enfrentamento a uma dada consciência coletiva que se propõem normativa, a saber, o modelo de cidadania monolítico presente no estado brasileiro. No primeiro livro, a *tekoa* é uma comunidade indígena imaginada próximo a cidade de São Paulo que é visitada por um garoto da cidade, de nome Carlos, cujo interesse principal é conhecer e aprender sobre a cultura indígena local. Ao longo da narrativa, Carlos percebe as diferenças e semelhanças entre sua cultura e a cultura indígena guarani, promovendo uma relação intercultural entre as personagens.

No segundo livro, a aldeia toma ares afirmativos por meio da presença da personagem ancestral Kamba'i. Por meio da história de Vera, um garotinho indígena que sonha em estudar na escola da cidade para aprender a “[...] ler e a escrever na língua portuguesa”, para poder “[...] ajudar a defender seu povo” (JEKUPÉ, 2006, p. 7), temos conhecimento da narrativa ancestral do Kamba'i, o protetor da floresta e dos animais. O Kamba'i⁶ ou Saci é retratado como personagem indígena e distinto da visão preconizada nas narrativas de Monteiro Lobato, a saber, um garotinho negro e muito travesso, sem uma das pernas. A grande aparição de Kamba'i na narrativa ocorre diante de um trágico acidente que deixa o garotinho indígena Vera paralisado. Sem ajuda dos médicos da cidade, Vera retorna à aldeia e seu pai, Karai, pede ajuda ao ser ancestral:

Quando escureceu, Karai comeu um pouco da caça que sua mulher preparou, depois pegou seu *petygua*, colocou *pety* e saiu para mata. [...] Andou horas e horas pela mata, gritando o nome de Kamba'i.
– Kamba'iiiiiiiiiii! Meu filho precisa de sua ajuda. Apareeeeeça! – gri-

⁶ Em guarani, segundo Olívio Jekupé, a palavra Saci origina-se da narrativa do Jaxi Jatere ou kamba'i e diferencia-se da versão e caracterização feita pelas obras de Monteiro Lobato e do imaginário nacional. Cf. IN: Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil: Disponível em: <http://oliviojekupe.blogspot.com.br/2007/12/indianidadeoutridade-em-olvio-jekup-por.html>. Acesso em 02/08/2013

tou tanto que até os animais se assustaram. E continuou:

– Grande protetor dos animais e da floresta, se estiver me ouvindo, apreeeeeeeeça! (JEKUPÉ, 2006, p. 26).

Os gritos surgem como intensivos, mostrando a própria vazão de conflito do interior da língua, conotando a dor e o desespero pela busca ancestral. Segundo Deleuze e Guattari (2002, p. 48), uma literatura menor promove esse tipo de aparição na língua e os intensivos se constituem como “[...] qualquer utensílio linguístico que permite propender para o limite de uma noção ou de ultrapassá-la”. Nesse momento, *Kamba’i* vai ao encontro da personagem Vera, que ao ver o *Kamba’i* redescobre sua fé nas narrativas ancestrais. Percebe-se nitidamente o tom de empoderamento do texto, pois é por meio da crença no sagrado ancestral indígena que a personagem Vera volta a andar. Ou seja, em desacordo com a imagem da indianidade estereotipada que representa o indígena como espectro de um passado heroico, mas inconciliável com o presente, Olívio Jekupé insiste em uma linha que repercute no próprio projeto indígena de auto-determinação, pois a crença na ancestralidade e no sagrado guarani atuam como o fortalecimento e defesa da própria indianidade, menos branca e vinculada a tudo que foi e é renegado, aos rastros deixados na história por todos os bestializados.

Em outro livro intitulado *O Saci Verdadeiro* (2002), o *Kamba’i* retorna como personagem em dois contos que remetem a ancestralidade e a natureza afirmativa de sua obra. No primeiro, intitulado “*O índio de um só braço*”, o *Kamba’i* aparece para ajudar um indiozinho que sentia triste e incapaz por não ter um braço, lhe agraciando com um braço invisível, que somente ele, por ser bom e acreditar no *Kamba’i* poderia ver. No segundo conto que dá nome a obra, *O Saci Verdadeiro*, o *Kamba’i* retorna para provar para um indiozinho de nome Karai que frequenta a escola citadina que o verdadeiro Saci ou *Kamba’i* não se apresenta tal como descrito nos contos de Monteiro Lobato e sim, como condizente com as histórias narradas por sua mãe. Observe o diálogo entre *Karai* e sua mãe:

- Sabe a professora, ontem, falou sobre o Saci-Pererê.
- Sobre o Saci?
- Sim, sobre ele, só que achei estranho. Sua mãe foi logo dizendo:
- Não falou sobre o nosso Saci, o verdadeiro, e sim sobre aquele Saci negrinho que eles inventaram.

– Eu já ouvi alguns índios dizendo que os brancos falam muito do Saci, este que eles criaram. Na verdade, não entendo por que eles criaram esta história, usando nosso Saci e transformando tudo ao contrário (JEKUPÉ, 2002, p. 31).

Tal posicionamento no arco de histórias mencionado remonta a constituição de imagens cobertas com o imediato político, típico de uma menoridade literária. Isso ocorre pela presença de uma discussão latente em que está em jogo todo um conjunto de dispositivos institucionais, culturais e estatais que deslegitimam os saberes ancestrais como a ausência de uma escola indígena na aldeia, ou mesmo, uma escola cidadina sem o status intercultural que reproduz uma imagem estereotipada dos indígenas. Segundo Graça Graúna (2013), a própria descrição da personagem “Saci” pela professora nos moldes das histórias de Monteiro Lobato ocorre em uma correspondência a visão negativa atribuída também aos negros e negras na sociedade brasileira.

Em ambos os três livros, a *tekoa* apresentasse como “guardiã” ancestral de um multiverso polissêmico em que se fala guarani, em que os espíritos da floresta se apresentam novamente aos humanos, os animais falam e em que ser indígena não é motivo de discriminação. Frente a uma realidade de um contato quase que inevitável com o universo dos *jurua*, concretizando a diáspora indígena⁷ aos ambientes fora do contexto da aldeia.

Como dispositivo polissêmico, a *tekoa* na obra de Jekupé não é um mero espaço ou cenário onde se desenvolve a trama. Ela, a *tekoa*, reelabora e ressignifica a experiência política diásporica indígena. Configurada nas trilhas da cidade dos brancos, porém com seus próprios códigos e normas, a *tekoa* se apresenta, assim experienciada como personagem e máquina de guerra em uma existência minoritária.

Para Gilles Deleuze e Felix Guattari (2012), uma máquina de guerra revela-se como plano exterior a todo o aparelho estatal. Isso significa dizer que, para os autores supracitados, a máquina de guerra se apresenta como exterioridade no limite irremediável de sua própria filiação ou proximidade com a forma-Estado. Não é uma exterioridade absoluta, se apresentando mais como uma concorrência em coexistência. A máquina de guerra é fundamentalmente um dispositivo de experimentação, ao ní-

⁷ Para Graça Graúna (2013), a diáspora indígena existe desde os tempos da invasão portuguesa que obriga e normatiza na sociedade que aqui se configurou, uma desterritorialização cultural, política e geográfica dos povos indígenas.

vel da criação, que se situa às margens de toda e qualquer estrutura estática do campo social. Seu objetivo não é propriamente a guerra, mas fazer fugir um dado campo estratificado.

A forma-Estado, como forma de interioridade, tem uma tendência a reproduzir-se, idêntica a si através de suas variações, facilmente reconhecível nos limites de seus pólos, buscando sempre o reconhecimento público (o Estado não se oculta). Mas a forma de exterioridade da máquina de guerra faz com que esta só exista nas suas próprias metamorfoses; ela existe tanto numa inovação industrial como numa invenção tecnológica, num circuito comercial, numa criação religiosa, em todos esses fluxos e correntes que não se deixam apropriar pelos Estados senão secundariamente (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 25).

Nesse aspecto, a *tekoa* tal como caracterizada na obra de Olívio Jekupé não é somente espaço desterritorializado do estado, promovendo a pulsão da existência e cosmovisão indígena. Ela se conecta a tantas outras máquinas fugidias, como a própria literatura do autor (as literaturas indígenas em geral), como a língua, com a educação indígena, com todas as minoridades do mundo. A pergunta é fundamental: o que significa a aldeia indígena, todas as aldeias do mundo frente a máquina institucionalizante e orquestrada do Estado? Sociedades contra o Estado. Ela, *tekoa* personagem e máquina de guerra se experimenta como o *fora* do próprio Estado organizado. É espaço de resistência, “sem lei e sem rei”, onde os dispositivos da esfera estatal se encontram desarticulados pela desobediência ao imperativo subliminarmente proposto na maioria das políticas indigenistas, a saber, a desarticulação da identidade indígena por meio da assimilação de uma cidadania monolítica, uma cultura nacional homogeneizante e o secular despejo linguístico.

Na *tekoa*, os indígenas resistem e sobrevivem ao desafio de serem invisibilizados ou lidos como uma “minoridade” dispensável aos projetos de modernidade e a lógica da organização social, cultural e econômica dominante. Para Osmar Moreira (2002, p. 175), a constituição de uma máquina de guerra é uma investida que incorre numa atitude de crítica frente, entre outras coisas, a toda e qualquer “[...] noção de cultura que se quer hegemônica”, projetando um estado de devir na própria subjetividade dos sujeitos envolvidos.

A *tekoa* é assim experimentada, sonhada, virtualizada por Olívio

Jekupé, não somente como espaço de territorialização da indianidade híbrida, visto que seus personagens Vera (*Kamba'i: Ajuda do Saci*), Karai (*O Saci Verdadeiro*), e próprio Olívio Jekupé em seu livro de memórias *Xerekó Arandu: A morte de Kretã* experimentam a desterritorialização da indianidade na cidade e seu modo de vida, retornando a aldeia em um movimento que alude a própria relação de interculturalidade presente no projeto de indianidade do autor. Observe a descrição da experiência comparada vivida pelo personagem Carlos, visitante da cidade de São Paulo a aldeia *tekoa*, no livro *Tekoa: Conhecendo uma aldeia indígena*:

Vinte dias se passaram. [...] Aprendi a acender uma fogueira, fritar paková verde, assar pão na brasa, usar arco e flecha, fazer armadilhas para caçar animais e apanhar aves, identificar espécies de árvores que fornecem remédios. Percebi que tal conhecimento jamais me abandonaria, porque tinha se convertido em sabedoria. Voltar para a agitação de São Paulo. Reencontrar o cheiro da fumaça, os sujos rios Tietê e Pinheiros, a gritaria das pessoas, o barulho dos carros, máquinas, indústrias, sirenes e celulares. A realidade onde nasci e cresci me pareceu muito distante da aldeia. [...] Aquele que se julga superior, na realidade, não sabe o lugar que ocupa no mundo (JEKUPÉ, 2011, pp. 26-27).

A *tekoa* se apresenta como criadora de diferença, máquina de guerra destruidora por excelência, promotora de agenciamentos e de multiplicidades. O agenciamento é uma expressão da multiplicidade e efetuação do desejo, de caráter heterogêneo e que se apresenta por meio das relações possíveis entre termos de naturezas distintas (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 83). Para além das configurações das relações de força que compõem o campo social, o agenciamento é inserção de uma irregularidade disjuntiva nos alicerces do poder.

Nesse sentido, ao destacarem que a terceira característica principal de uma minoridade literária se constitui na sua composição como valor coletivo, Deleuze e Guattari (2002), propõem que o campo político seja a força criativa de todo o enunciado. Isso significa dizer que o “[...] enunciado individual é imediatamente coletivo, e o escritor, na sua individualidade, desde já articula uma ação comum” (SCHOLLHAMMER, 2001, p. 63). Se o agenciamento demonstra um caráter individualizante, segundo François Zourabichvili (2009), não é nunca no sentido de per-

tencer a um sujeito em exclusividade. Mas, na relação que ocorre entre o devir singular de alguém e em seu agenciamento maquínico para uma coletividade.

Há uma figura universal da consciência minoritária, como devir de todo o mundo, e é esse devir que é criação. Não é adquirindo a maioria que se o alcança. Essa figura é precisamente a variação contínua, como uma amplitude que não cessa de transpor, por excesso e por falta, o limiar representativo do padrão majoritário. Erigindo a figura de uma consciência universal minoritária, dirigimo-nos a potências de devir que pertencem a um outro domínio, que não o do Poder e o da Dominação. É a variação contínua que constitui o devir minoritário de todo o mundo, por oposição ao Fato majoritário de Ninguém (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 57).

O viés coletivo, como destacado pelos filósofos franceses, perpassa então pelo desaparecimento do autor, naquilo que sua autoria destoa de tudo que é posto como qualidade do “autoral”, pois uma tal minoridade literária deve sobretudo agenciar outras vozes e por elas ser atravessada.

Olívio Jekupé em toda sua obra não escreve somente sobre o despejo territorial, o preconceito e o enfrentamento político de sua própria história. Mas, por meio de sua voz promove o agenciamento coletivo de outras vozes indígenas despejadas política, econômica e culturalmente. Em dos seus poemas, no livro *500 anos de angústia* escreve:

Nosso povo, cada vez mais está
Sendo perseguido e morto
O governo continua sentado
Em seu trono e, como sempre,
Não faz nada.
Como fico nervoso em
Saber que os verdadeiros
Brasileiros e donos de
Todas estas terras são
Tão marginalizados assim.
Desgraça. Falam tanto
Que o Brasil é o país
Mais católico e cristão
Do mundo, só que
Nosso povo continua sofrendo (JEKUPÉ, 2015, p. 44).

Em outro texto publicado na revista *Letra Indígena*, Jekupé enfatiza a conexão com a coletividade de sua obra: “[...] eu sofri muito por não ser entendido, e hoje muitos me valorizam e juntos valorizam nosso povo indígena; é que a sociedade é complexa, se um índio faz uma coisa errada, eles dizem que os índios são assim, por isso, quando valorizam um índio escritor, aí valorizam todos os índios” (JEKUPÉ, 2012, pp. 34-35).

O autor Jekupé não só reflete e recria sua indianidade ao afirmar seu vínculo com o povo Guarani por meio das narrativas ancestrais, da memória ou mesmo das histórias majoritariamente imaginadas. Ele promove a construção de um plano de sentido, pleno de agenciamentos sógnicos, maquinando a invenção de um povo, forjando uma coletividade pan-indígena.

Para Gilles Deleuze (2011), a tarefa da literatura é escrever um povo que falta. “Não se escreve com as próprias lembranças, a menos que delas se faça a origem ou a destinação coletivas de um povo por vir ainda enterrado em suas traições e reneгаções” (DELEUZE, 2011, p. 14). O devir-minoritário é fundamentalmente político e, nesse sentido como salienta David Lapoujade (2015), se constituem como verdadeiras máquinas de guerra do por vir. Isso implica dizer que se está na seara da criação de direitos, pois todo devir-minoritário é invisível e inaudível. Até que se grite!

Essa composição e esfera do por vir na questão do direito possibilita compreender que se está modificando a percepção sobre a própria potência da lei. A justiça é desejo⁸, e isso reelabora a própria expectativa sobre o direito, a saber, que ele não existe como aparelho que legitima o que existe, mas que opera em “fazer existir o que não tem legitimidade, o que ninguém vê nem ouve, em tomar o partido das multiplicidades imperceptíveis” (LAPOUJADE, 2015, p. 275).

Desse modo, como propõe Schollhammer (2001, p. 64), “[...] o aspecto imediatamente político da literatura menor não tem nada a ver com seu conteúdo ideológico, mas com sua performance enquanto uma multiplicidade de atos de fala que forma uma máquina expressiva”. Assim, o texto literário, as literaturas dissidentes em meio a uma literatura que “se chama grande” (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 42) operam na promoção da audição de outros logos, em um limite, como afirma Deleuze (2011, p. 9), que “arrasta a língua para fora de seus sulcos costumeiros, leva-a a delirar”.

⁸ Cf. DELEUZE, G., *Kafka: Por uma literatura menor*, 2002, p. 89.

Isso se reflete na própria presença de uma outridade a qual as comunidades indígenas podem ser posicionadas. Uma outridade que, segundo Benedito Nunes (2011), coloca os povos nativos não somente como diferença, mas também como expoentes “bárbaros”, tal como na visão dos gregos, como estranhos e opostos inegociáveis frente à cultura majoritária.

No caso dos indígenas no Brasil, aqueles que preenchem o indexical “eu” na dicotomia eu-outro são os brasileiros que, nas vicissitudes históricas que se passaram neste chão, mais se adaptaram ao modo de ser ocidental abasileirado – o povo em que baixou o espírito transatlântico civilizador. Sob o ponto de vista de grande parte dos brasileiros ocidentais, ou seja, dos “civilizados”, seja classe baixa ou alta, seja governo ou povo, os indígenas aparecem como o completamente outro, aquilo com o qual nada ou pouco se compartilha. Inclusive a nacionalidade, já que não parece serem brasileiros – são estrangeiros conterrâneos (COSTA, 2015, p. 152).

Uma outridade assim radical, nos coloca diante da possibilidade de pensar que tais características se submetam a uma aproximação na composição de uma animalidade, pensada como devir-animal.

O devir-animal é experimentado em Deleuze e Guattari (2002) não somente como alteridade radical ao modelo de que se apresenta como majoritário, sejam as formas maiores de sociedade (Estado), na composição das identidades (Homem-branco) e nas cosmovisões (a Ocidental, por exemplo). O devir-mulher, devir criança e o devir animal, defendem Deleuze e Guattari (2002, p. 34), são componentes de desterritorialização que estão em continuo movimento e que promovem linhas de fuga e intensidades “[...] em benefício de uma matéria não formada, de fluxos desterritorializados, de signos a-significantes”. Dessa forma, ultrapassam a simples imitação, do jogo territorializante “de algo” a imitar um animal. Simples reprodução! O que está em jogo em um devir-animal é a conjunção de fluxos, relação de devires e captura: a desterritorialização absoluta do homem.

Um devir não é uma correspondência de relações. Mas tampouco é ele uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação.[...] Os devires-animais não são sonhos nem fantas-

mas. Eles são perfeitamente reais. Mas de que realidade se trata? Pois se o devir animal não consiste em se fazer de animal ou imitá-lo, é evidente também que o homem não se torna ‘realmente’ animal, como tampouco o animal se torna ‘realmente’ outra coisa. O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna. O devir pode e deve ser qualificado como devir-animal sem ter um termo que seria o animal que se tornou (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 18).

Por meio disso, o componente devir-animal não busca modelos de identificação com pretensas formulas simbólicas, arquetípicas ou que primam pela representação. Para Deleuze e Guattari (1997), haveriam três espécies ou formas de se agenciar um animal: há animais individuais, familiares, domésticos; há os de segundo tipo, os que são de classificação ou Estado; e por fim, os animais demoníacos, de matilhas, que fazem devir. O devir-animal é sobretudo entendido na esfera da relação. A pergunta fundamental é o que devém isso? Com que conjunto de séries proliferam? Sua recusa está em se submeter a qualquer representação do familiar, do acoplamento com a máquina estatal. O devir -animal se manifesta nas matilhas. Segundo Viveiros de Castro (2007, p. 116): “Nem metáfora, nem metamorfose, um devir é um movimento que desterritorializa ambos os termos da relação que ele estabelece, extraindo-os das relações que os definiam anteriormente para associá-los através de uma nova ‘conexão parcial’”. Experimentando a teoria deleuziana por essa entrada, um dos contos de Jekupé no oferece possibilidades de diálogo com os aspectos supracitados.

Os animais, sagrados e não sagrados, são criaturas recorrentes na obra de Jekupé. Para nosso estudo serão especificamente desenvolvidos diálogos sobre o conto *Ava’i que virou xivi*, presente no livro *Arandu Yman-guaré* (2003). A palavra *xivi* em guarani quer dizer onça e *ava’i* quer dizer menino. O conto rápido narra a história de uma criança que se transforma em onça durante à noite e sai para caçar. As saídas noturnas causam suspeita em sua mãe, que em uma noite, resolve fingir que adormecia para ver o que ocorria com o filho, que mesmo sendo amamentado, sempre estava com fome:

Nisso o pequeno *ava'i* se levantou e saiu pra fora e aconteceu algo: ele virou *xivi* e em seguida foi caçar. Sua mãe, vendo aquilo, ficou com medo e muito assustada, mas foi dormir, fazendo de conta que nada tinha acontecido. Já o *xivi*, quando comeu bastante, **virou outra vez o que era** e voltou para casa, deitou e puxou o peito da mãe para mamar, mas ela fingia que dormia – e bem assustada, por saber que tinha um filho que virava *xivi* (JEKUPÉ, 2003, p. 16; grifo nosso).

A descrição sobre a condição da personagem que se transforma em *xivi* é interessante pois, da forma que é apresentado no texto não ocorre uma delimitação sobre a condição da criança: o trecho “*virou outra vez o que era*” demarca o espaço heterógeno, indefinido e relacional entre ambos os seres. Tanto *xivi* ou o *ava'i* não são uma coisa que passa a ser outra, mas estabelecem relações, um com o devir do outro. Não é um menino que se transforma em onça, e nem uma onça que se transforma em menino. A frase “*virou outra vez o que era*” presente no trecho supracitado, coloca o devir-onça (devir-*xivi*) em uma condição de entrelaçamento rizomático entre dois mundos heterogêneos. É exatamente esta característica apontada por Deleuze. O devir-animal “[...] é sempre de uma ordem outra que a da filiação. Ele é da ordem da aliança” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 19).

O devir-onça é uma condição imprescindível para que se efetue a condição do devir-animal em matilha. O devir-onça é apresentado em toda sua potência de animal feroz, selvagem e indomesticável. Sua ferocidade é tamanha que causa medo e angústia de uma morte imediata. A mãe do menino manifesta o temor: “Enquanto eles conversavam, o *ava'i* estava em casa com sua mãe, que estava com medo porque vai que ele vire *xivi*: ela tinha medo de ser comida pelo próprio filho” (JEKUPÉ, 2003, p. 20).

É por meio da condição de matilha que ocorre o agenciamento coletivo de enunciação. O devir-onça agencia a floresta, a literatura de Jekupé e a própria alteridade radical de ser indígena. Trata-se não de “*um*” devir-onça, mas devir-onça. Presente como imagem de tudo que escapa aos blocos territorializantes do estado, do familiar e do domesticável, devir-onça é uma força diabólica do por vir. A potência não se apresenta necessariamente na transubstanciação no felino, pois no momento em que o *ava'i* se transfigura em *xivi*, não há nem *ava'i* (humano) e nem mais *xivi*

(onça). Pode-se citar a própria ausência das “falas” ou “urros” do felino no embate final com os indígenas da aldeia como a imagem da própria falência da linguagem, “[...] que deixa de ser representativa para tender para os extremos ou limites” (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 49).

Demorou mais de uma hora a andança pela mata mas, de repente, um dos grupos viu o xivi. Estava ao lado de uma árvore comendo sua caça. Nisso os índios foram vistos pelo xivi que deixou o que comia de lado e foi logo mata-los, só que não deu tempo. É que um dos índios já estava preparado com seu arco e flecha (JEKUPÉ, 2003, p. 20).

O silêncio que a acompanha o epílogo do conto é a própria língua impelida ao seu limite. Nem o *xivi* e nem o *ava'i* falam ou emitem qualquer som. Pois o silêncio, incomunicável no texto não é falta, mas o local da intensidade da língua, do seu limite.

Nesse aspecto, a imagem que se quer aqui construir é a do devir-onça como matilha, como imagem de pensamento que potencializa a própria literatura de Olívio Jekupé. Tomada de devir-onça, tal literatura agencia uma postura indomesticável em toda sua obra. Como se fizesse aliança e zona de fluxo com tudo o que perpassa a própria experiência do indígena no Brasil. A onça, a qual sua literatura devém, se movimenta como experimento diabólico a todo conjunto de normas e agenciamentos maquínico de uma tal maioria literária, identitária, cidadina.

A literatura indígena de Jekupé, assim experimentada, desponta como tentativa de operar uma fragmentação na organização de um projeto que homogeneíza as diferenças e resplandece uma imagem harmônica da identidade nacional. Como destacam Deleuze e Guattari (2002, p. 38), “[...] a consciência nacional, incerta ou oprimida, passa necessariamente pela literatura.” Na própria relação entre leitor e autor se promove desterritorialização. Um leitor dito “civilizado”, “não-indígena”, experiencia a outridade indígena.

Uma voz autoral, não mais objetificada e diluída em outras formas de presença. Talvez seja esse o papel ético e de afirmação de saúde de toda literatura menor, tal como defendido por Deleuze (2011). Torna-se bastardo ou menor por toda a eternidade, pois para existir como indígena em mundo que deslegitima social, política e culturalmente sua existência é preciso virar onça.

Para Mike Willians (2013), a onça-pintada representa no imaginário ameríndio um animal do poder. A evocação xamanica de seu espírito, significa a evocação de todas as onças-pintadas. Embora se apresente com diversos nomes e em narrativas diferenciadas, segundo o autor, todos os xamãs trabalham com um só espírito da onça-pintada. Nesse sentido, as literaturas indígenas formam um corpo diverso de forças em constante tensão, heterogêneas e flutuantes que participam de um mesmo plano de existência. Se inserem em um processo de criação de vida e de direitos, assim como nas lutas indígenas por sobrevivência e respeito à sua diferença enquanto povos e culturas. Não se trata somente de um movimento literário, mas uma construção ao nível estético e político. Uma literatura de onças conclamada a resistir, sobreviver... como seus autores.

REFERÊNCIAS

- BARZOTTO, Leoné Astride. “A construção da identidade cultural por meio do texto literário pós-colonial: Brasil e Guiana”, in Alexandra Santos PINHEIRO; Paulo BUNGART Neto (org.). *Estudos Culturais e Contemporaneidade: Literatura, História e Memória*. Dourados: Ed. UFGD, 2012, pp. 81-107.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. (2ª ed.). São Paulo: Ed. 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. V. 1, São Paulo: Ed. 34, 2009.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Vol. 2. Editora 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Vol. 4. Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Vol. 5. Editora 34, 2012.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Lisboa, Assírio & Alvim, 2002.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta, 1998.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Tradução Luiz Orlandi e Roberto Machado Lisboa. Lisboa: Relógio d'Água. 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*; Trad. Luiz B. L.Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.

GRAÚNA, Graça. *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

JEKUPÉ, Olívio. *Iarandu, o cão falante*. São Paulo, SP: Peirópolis, 2002.

JEKUPÉ, Olívio. *O Saci verdadeiro*. Londrina, PR: EDUEL, b2002.

JEKUPÉ, Olívio. *Xerekó Arandu: a morte de Kretã*. São Paulo -SP: Peirópolis. Guarulhos, SP: Palavra de Índio, c2002.

JEKUPÉ, Olívio. *Verá: O contador de Histórias*. São Paulo: Peirópolis, 2003.

JEKUPÉ, Olívio *Arandu Ymanguaré*. São Paulo,SP: Evoluir, b2003.

JEKUPÉ, Olívio. *Kamba'i: Ajuda do Saci*. São Paulo: DCL, 2006.

JEKUPÉ, Olívio. *Literatura escrita pelos povos indígenas*. São Paulo: Scortecci, 2009.

JEKUPÉ, Olívio. *Tekoa: conhecendo uma aldeia indígena*. São Paulo: Global, 2011.

JEKUPÉ, Olívio. Literatura nativa escrita por índios.IN: *LEETRA Indígena*, São Carlos, SP: Universidade Federal de São Carlos, Laboratório de Linguagens LEETRAv. 1, n. 1, 2012.

JEKUPÉ, Olívio. *500 anos de Angústia*. São Paulo: Scortecci, 2015.

LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. São Paulo: n-1 edições, 2015.

LISBÔA, Paulo Victor Albertoni. *O escritor Jekupé e a literatura nativa*. 2015. 140 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2015.

MONTEIRO, Rui Manuel. Eu e o outro–O invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto.IN: MEDINA, CA (org.) *Sonha Mamana África*. São Paulo: Epopéia, pp. 308-310, 1987.

MOREIRA, Osmar. *Folhas venenosas do discurso*. Quarteto Editora, 2002.

NUNES, Benedito. O animal e o primitivo: os outros de nossa cultura. *Novos Cadernos NAEA*, v. 14, n. 1, 2011.

SCHOLLHAMMER, Karl Eric. As práticas de uma língua menor: reflexões sobre um tema de Deleuze e Guattari. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 5, n. 2, pp. 59-70, 2001.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas Canibais*. São Paulo: Cosaf Naify, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Filiação intensiva e aliança demoníaca. *Novos estudos-CEBRAP*, n. 77, pp. 91-126, 2007.

WEISSMANN, Dirk. Le discours sur la 'littérature mineure': genèse, transferts et limites d'un concept. IN: Zekri, Caroline; Rodriguez, Béatrice (Org.): *La notion de "mineur" entre littérature, arts et politique*, Paris, Michel Houdiard, 2012, pp. 33-42.

WEISSMANN, Dirk. De Kafka à la théorie postcoloniale: l'invention de la "littérature mineure". IN: SCHWERTER, Stephanie; DICK, Jennifer K. (ORG). *Traduire, transmettre ou trahir*. Lectures, Les comptes rendus, 2013.

WILIAMS, Mike. *O espírito do Xamã*. Trad. Bianca Albert. São Paulo: Alaúde Editorial, 2013.

Repetição em Pina Bausch como ontologia do presente

Adriana Maria da Silva

(UFF)

Wilne de Souza Fantini

(UFPE-UFPA-UFRRN)

O propósito deste artigo é averiguar o aspecto da repetição em Pina Bausch enquanto uma estética da existência da atualidade. A fim de compreender o sentido da repetição em Pina Bausch como ontologia do presente, aproximamo-nos das análises elaboradas por Michel Foucault nos *Ditos e Escritos II*, no texto *O que são as Luzes?*, de 1984, em que o filósofo francês discorre sobre o opúsculo *Resposta à pergunta: que é Iluminismo?*, de Immanuel Kant.

Foucault considerava que o referido texto de Kant revelava um novo tipo de pergunta no campo da reflexão filosófica, a saber, a tematização de uma questão concernente à história. Ao responder a essa interrogação, Kant nos estaria apontando para o *hoje*, para a *atualidade*, para um *Quem somos nós?*, para um tempo onde o pensamento é móvel e não cessa de nos indagar, não sobre novas coisas, mas sobre as coisas que nos parece familiar e que, contudo, precisam ser enxergadas a partir de outra ótica.

É importante destacar que Foucault não considerava a história numa perspectiva longitudinal, ou seja, não a via como contínua no sentido positivista de progresso nem no sentido cronológico linear, que se desdobra do passado ao tempo presente. O filósofo francês via a história sob o ponto de vista sagital, isto é, como flechas que se situam no passado, entendido como temporalidade múltipla, e que apontam para o presente, a fim de atingir o seu âmago: “[...] o passado não sendo mais o solo sobre o qual nós estamos [...] ele adota uma estatura vertical de sobreposição em que o mais antigo é paradoxalmente o mais próximo do cume, linha do topo e linha de fuga, alto lugar de inversão” (FOUCAULT, 2001a, p. 304).

No texto *Que são as Luzes?*, Foucault (2001b) parece indicar que essas flechas pretéritas em direção ao presente foram lançadas em dezembro

de 1784, na revista *Berlinische Monatsschrift*, por Immanuel Kant, quando escreveu um opúsculo intitulado *Resposta à pergunta: que é Iluminismo?*. Nesse texto, o filósofo alemão afirmou que a época iluminista foi “[...] a saída do homem da sua menoridade que ele próprio é culpado” (KANT, 2009, p. 9) e, por conseguinte, nega ser esse período histórico esclarecido.

Assim, Kant definiu o Iluminismo de um modo quase que inteiramente negativo, como uma *Ausgang*, ou seja, uma saída, e, mais amplamente, uma solução, um resultado, um desfecho. O filósofo alemão indicou que essa *saída* caracterizadora do Iluminismo seria um processo, um movimento que nos libertaria do estado de menoridade considerado, ao mesmo tempo, como um processo em desdobramento e como um dever de obrigação. Esse movimento de saída seria a ousadia, o *Sapere aude!*, que constitui o elemento significativo de nossa atualidade (FOUCAULT, 2001b; *Id.*, 2008). O filósofo alemão explicou que

[a] menoridade é a incapacidade de se servir do entendimento sem a orientação de outrem. Tal menoridade é por culpa própria se a sua causa não reside na falta de entendimento, mas na falta de decisão e de coragem em se servir de si mesmo sem a orientação de outrem. Sapere aude! Tem a coragem de te servires do teu próprio entendimento! Eis a palavra de ordem do Iluminismo (KANT, 2009, p. 9).

Segundo Kant, a humanidade terá adquirido maioria não quando não tiver mais de obedecer, mas quando continuar obedecendo sem servilismo, apenas sob essa condição poderá raciocinar o quanto quiser. Isto é, quando continuar a pagar os impostos, mas raciocinar tanto quanto se queira sobre a fiscalização; se se é pastor, realizar os serviços da Igreja à qual pertence, mas raciocinar como quiser sobre o tema dos dogmas religiosos. Observando essas referências de Kant, poderíamos concluir apressadamente que não há nada de novo e de diferente do que aquilo que se entendia por liberdade de consciência, um pensamento presente desde o século XVI e cuja premissa era *o direito de se pensar como se queira desde que se obedeça*. O filósofo alemão, no entanto, não fazia menção à liberdade de consciência¹; o que ele escreveu referia-se à distinção entre o uso privado e o uso público da razão (FOUCAULT, 2001b, *Id.*, 2005; *Id.*, 2008).

¹ Talvez porque essa liberdade de consciência ainda estivesse vinculada ao uso privado da razão na concepção kantiana.

Nesse sentido, a razão deveria ser livre em seu uso público e submissa em seu uso privado². Ao proferir as palavras “público” e “privado”, o filósofo alemão estava fazendo menção a certo uso, a certa maneira de fazer funcionar as nossas faculdades. O homem faz uso privado da razão quando é uma peça de uma máquina, ou seja, quando ele tem um papel a desempenhar na sociedade e funções a exercer nela. Em suma, é quando somos elementos de uma sociedade ou de um governo e ocupamos um segmento particular, uma posição definida nessa sociedade ou nesse governo – como ser soldado, ser funcionário, ter impostos a pagar etc. –, cujos princípios e objetivos são o bem coletivo, a razão se alinha com uma autoridade e com algumas circunstâncias determinadas e concomitantemente adaptadas a elas.

Por conseguinte, o papel que desempenhamos é um papel de indivíduo, e não de sujeito universal. Ou seja, o uso da razão, no caso privado, é um uso ajustado a essas circunstâncias determinadas e submetido a esses fins particulares, não havendo, portanto, o uso livre da razão. Por outro lado, quando se usa a razão não mais como uma peça de máquina, mas como um erudito, como um sujeito universal ou, segundo Foucault, como membro da humanidade, então o uso da razão deve ser livre e público, pois não segue mais fins particulares. Essa razão está de acordo com a razão universal e não mais em concordância com uma autoridade particular.

Nota-se, assim, que o Iluminismo não é apenas o processo pelo qual os indivíduos procurariam garantir a liberdade pessoal de pensamento, mas deve ser reconhecido como um problema político, como uma obrigação prescrita aos indivíduos. Em todo caso, a questão que se coloca é saber como o uso da razão pode tomar a forma pública que lhe é necessária. Kant mencionou que o uso público e livre da razão autônoma será a melhor garantia de obediência, desde que o princípio político ao qual se

² É importante perceber que Kant denomina como “privado” o que nós chamamos de “público”, como os funcionários públicos que trabalham para o governo, por exemplo. Esses funcionários, mesmo que públicos, teriam, de acordo com Kant, o uso privado da razão. “Chamo uso privado àquele que alguém pode fazer da sua razão num certo cargo público ou função a ele confiado. Ora, em muitos assuntos que têm a ver com o interesse da comunidade, é necessário um certo mecanismo em virtude do qual alguns membros da comunidade se devem comportar de um modo puramente passivo a fim de, mediante uma unanimidade artificial, serem orientados pelo governo para fins públicos ou que, pelo menos, sejam impedidos de destruir tais fins” (KANT, 2009, p. 12).

deve obedecer seja ele mesmo conforme à razão universal (FOUCAULT, 2001b; *Id.*, 2005).

Mesmo divergindo em grande parte dos propósitos kantianos comprometidos com uma concepção histórica baseada na crença de um progresso por meio da razão, Foucault reconhece que Kant esvaziou “[...] o céu de tudo o que havia de certo” (FOUCAULT, 2001b, p. 789), uma vez que, no pensamento de cada época, pode haver, como diz Foucault, “profundas mudanças de respiração” (*Ibid.*, p. 789) que fazem com que pensemos de outro modo. São as flechas do passado que, lançadas ao presente, desestabilizam toda a tranquilidade certa, única e centrada.

Certamente não é a primeira vez que Kant e outros filósofos³ abordaram temas concernentes à filosofia, ao presente e à história, como origem, raças, processos históricos, teleológicos etc. Se esses assuntos, entretanto, já atravessaram as análises de outros filósofos, qual a novidade do texto kantiano? O inédito é que, *pela primeira vez, a questão do presente, a questão da atualidade aparece num texto filosófico da forma como foi apresentada*. Segundo Foucault, Kant pôs a questão sobre o presente e, conseqüentemente, sobre o Iluminismo, de uma maneira completamente diferente, pois não procurava compreender o presente a partir de uma totalidade ou de uma realização futura. De modo diverso, Kant buscava responder essa questão sobre a determinação de certo elemento do presente que se tratava de reconhecer, de distinguir, de decifrar entre todos os outros: *o que é que, no presente, faz sentido atualmente para uma reflexão filosófica?, O que acontece hoje?, O que acontece agora?, O que é esse “agora” que é o lugar, o ponto de onde escrevo?, O que é precisamente esse presente do qual faço parte?* (FOUCAULT, 2001b; *Id.*, 2008).

³ Segundo Foucault, até o século XVIII, havia esquematicamente três formas principais de se fazer esse tipo de reflexão sobre o presente ou atualidade: (1) uma das formas é representar o presente como pertencendo a certa idade do mundo, distinta de outras por algumas características próprias, ou separada de outras por algum acontecimento dramático. Essa visão do presente pode ser encontrada na obra *A política de Platão*. Outra maneira (2) é interrogar o presente como sendo um acontecimento do qual se percebem os sinais anunciadores de um acontecimento próximo. Pode-se encontrar esse princípio de hermenêutica histórica em Agostinho. O outro modo (3) é analisar o presente como um ponto de transição pelo qual se entra num estado estável, permanente e acabado. Trata-se de uma transição que vai na direção da aurora de uma realização, de um mundo novo. É o que descreve Vico no último capítulo dos *Princípios da filosofia da história* (FOUCAULT, 2001b; *Id.*, 2005; *Id.*, 2008).

Kant afirmava que a humanidade colocava sua própria razão em uso sem submetê-la a nenhuma autoridade no momento da passagem da menoridade para a maioridade, quando aparecia o vínculo entre a saída da menoridade e o exercício da atividade crítica. A crítica é necessária, pois é ela que tem o papel de definir as condições pelas quais o uso da razão é legítimo para determinar o que podemos conhecer, o que pode ser feito e o que é permitido esperar. O uso ilegítimo da razão é que faz nascer, com ilusão, o dogmatismo e a heteronomia; opostamente, quando o uso legítimo da razão é definido claramente nesses princípios, sua autonomia pode ser assegurada (FOUCAULT, 2001b; *Id.*, 2008; OLSSSEN, 1999).

Foucault mencionou que na Modernidade há dois tipos distintos de fazer filosofia, os quais teriam surgido a partir das noções kantianas de *Kritik* e de *Aufklärung*. A filosofia herdeira do pensamento da *Kritik* foi a parte da filosofia que estudou a analítica da verdade e que se perguntou sobre as condições sob as quais um conhecimento verdadeiro é possível. Encontramos esse tipo de pensamento na filosofia analítica anglo-saxônica e também, provavelmente, na ontologia clássica tradicional, que estuda *o ser enquanto ser* e procura dizer a essência das coisas, a verdade primeira, íntima e última sobre cada objeto.

Por outro lado, a filosofia herdeira da *Aufklärung* (Iluminismo) abriu as possibilidades para o surgimento de um tipo de ontologia que divergia da filosofia analítica e da ontologia clássica tradicional. Essa ontologia não aferiu as condições sob as quais um conhecimento verdadeiro é possível, mas sobre a nossa atualidade e, por isso mesmo, baseou-se no pensamento crítico de nós mesmos. Foucault desenvolveu essa vertente filosófica e lhe deu vários nomes, a saber: ontologia do presente, ontologia da atualidade, ontologia da história, ontologia da modernidade, ontologia crítica, ontologia de nós mesmos, dentre outros (FOUCAULT, 2008).

Parece-nos, até certo ponto, paradoxal falar em uma ontologia em Foucault, mas o que seria propriamente a ontologia em Foucault? Assim como a ontologia clássica tradicional, ela se pergunta sobre *o que é*, daí ser apropriado o uso do vocábulo “ontologia”. Todavia, essa ontologia do presente, na perspectiva foucaultiana, rompe com os padrões da ontologia clássica tradicional porque não é uma doutrina, mas uma *atitude*. E o filósofo francês entende atitude como:

[...] um modo de relação com respeito à atualidade; uma escolha voluntária que é feita por alguns; enfim, uma maneira de pensar e de sentir, uma maneira também de agir e de se conduzir que, ao mesmo tempo, marca uma pertença e se apresenta como uma tarefa. Um pouco, sem dúvida, como o que os gregos chamavam de *ethos* (FOUCAULT, 2001b, p. 1387).

Entendido como o termo “ontologia” se insere no pensamento de Foucault, resta-nos compreender a palavra “presente”. Mencionamos que a ontologia do presente é uma atitude e, assim sendo, ela faz a pergunta sobre a *atualidade*, sobre o *presente*. Por esse motivo, parece-nos mais adequado adotar o termo *ontologia do presente*.

Foucault destacou que o fio que podia nos vincular ao Iluminismo não era a fidelidade aos elementos de doutrina, mas sim a reativação permanente de uma atitude, de um *ethos* filosófico da crítica. Esse *ethos* filosófico poderia ser caracterizado como uma crítica permanente ao nosso ser histórico, como uma *atitude-limite*, mas em um sentido diferente do que Kant sugeriu, não uma crítica puramente da razão. Em vez de aceitar os limites pré-estabelecidos pela razão, como na análise transcendental de Kant que se baseia nas condições universais e na possibilidade do conhecimento humano, o trabalho do filósofo francês foi o de testar os limites e saber para qual dimensão podemos nos mover através dele. Assim, Foucault assimilou e transformou a dissertação de Kant sobre o Iluminismo numa forma de crítica histórico-filosófica (FOUCAULT, 2001b; OLSSSEN, 1999).

Na acepção de Foucault, a crítica deve lançar-se ao contingente enquanto prática historicamente específica. Para o filósofo francês, seria preciso assumir uma determinada atitude voluntária que “consiste em recuperar alguma coisa de eterno que não está além do instante presente, nem por trás dele, mas nele” (FOUCAULT, 2001b, p. 1388).

A interpretação foucaultiana do texto de Kant apresentou sua atualidade com relação ao presente, pois procurou enfatizar que talvez, com essa questão do Iluminismo, a filosofia dita moderna se interrogue sobre sua própria atualidade: *Qual é minha atualidade?, Qual é o sentido dessa atualidade?, E que faço quando falo dessa atualidade?*

Baseando-se na compreensão da Modernidade como atitude, Foucault (2001b) enumera três descrições retiradas de suas análises feitas a

partir da obra de Baudelaire *Sobre a Modernidade*: (1) a primeira delas é entender a Modernidade como uma *heroicização* irônica do presente, ou seja, como uma atitude em relação a um movimento transitório, fugitivo e contingente. A atitude adotada perante esse movimento consiste em reassegurar algo de eterno que não está no passado nem no futuro, mas no instante presente mesmo.

De acordo com Foucault, essa atitude, que permite reassegurar o momento presente, é uma heroicização do presente, pelo fato de recolher o momento como uma curiosidade fugidia e interessante, e não como algo sagrado. (2) A outra descrição refere-se à Modernidade baudelaيرية como um jogo da liberdade com o real. Trata-se de uma relação intrínseca, um jogo dinâmico entre o real e a prática de liberdade que concomitantemente respeita esse real e o viola. (3) E, em terceiro lugar, a Modernidade vinculada a uma elaboração ascética de si, a um modo de relação consigo mesmo; é fazer-se a si mesmo uma obra de arte. Dessa maneira,

[o] homem moderno, para Baudelaire, não é aquele que parte em descoberta de si mesmo, de seus segredos e de sua verdade escondida; ele é este que procura inventar a si mesmo. Esta modernidade não libera o homem em seu próprio ser; ela o força à tarefa de se elaborar a si mesmo (FOUCAULT, 2001b, p. 1390).

Essas três descrições da Modernidade em Baudelaire só teriam lugar se produzidas através da arte. A expressão artística que Baudelaire elegeu para tecer seus comentários sobre a Modernidade foi a *pintura de costumes*. E por que ele optou por esse tipo de pintura que poderia até ser considerada como uma pintura menor ou de segunda categoria? Porque a pintura de costumes possui uma dupla natureza: ela é tanto histórica quanto artística, uma vez que, através dos quadros e das gravuras de modas, podemos observar a moral e a estética de cada época. É “[o] passado, conservando o sabor do fantasma, recupera[ndo] a luz e o movimento da vida, e se torna[ndo] presente” (BAUDELAIRE, 1996, p. 9).

Ademais, por meio da *pintura de costumes*, temos a oportunidade de observar uma dupla constituição do belo: (1) a dimensão eterna e invariável e (2) o elemento relativo e circunstancial. E é, segundo Baudelaire, o pintor de costumes quem possui essa capacidade de retratar, em seus desenhos, gravuras e pinturas, essa natureza mista do belo, já

que ele é um “[...] pintor do circunstancial e de tudo o que este sugere de eterno.” (*Ibid.*, p. 13). Na verdade, o pintor de costumes exprime a Modernidade ao retratar os hábitos e as formas de agir características de uma época definida, pois “[t]rata-se, para ele [o pintor de costumes], de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório” (BAUDELAIRE, 1996, p. 24). Ainda de acordo com Baudelaire (1996, pp. 25-6),

[a] Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável. Houve uma modernidade para cada pintor antigo: a maior parte dos belos retratos que nos provêm das épocas passadas está revestida de costumes da própria época. São perfeitamente harmoniosos; assim, a indumentária, o penteado e mesmo o gesto, o olhar e o sorriso (cada época tem seu porte, seu olhar e seu sorriso) formam um todo de completa vitalidade. Não temos o direito de desprezar ou de prescindir desse elemento transitório, fugidio, essas metamorfoses são tão frequentes. Suprimindo-os, caímos forçosamente no vazio de uma beleza abstrata e indefinível [...].

Baudelaire chama a atenção para o seguinte fato crucial: o estudo do passado, ou seja, das técnicas, das obras-primas de um dado período ou de um determinado gênero – como alguma obra de Da Vinci, Ticiano ou Rafael – não ensina o porte, o olhar, o trejeito, o gesto e, em suma, o aspecto vital, pois cada época em particular tem o seu porte, o seu olhar, o seu trejeito, o seu gesto. Nos termos de Foucault, cada período tem sua atitude, seu *ethos*, sua *ontologia do presente*. Um pintor do tempo presente que, por conseguinte, em vez de pintar uma cortesã atual, pintasse uma cortesã da Antiguidade, por exemplo, teria realizado uma obra considerada ambígua, obscura e, quiçá, falsa, justamente pelo fato de retratar mil passados, de renunciar ao momento presente e de ter perdido a chance de revelar seu *ethos*, sua atitude, sua atualidade. Baudelaire (1996, p. 28) lamenta esse tipo de postura por parte de alguns pintores ao dizer:

[a]i daquele que estuda no antigo outra coisa que não a arte pura, a lógica e o método geral. De tanto se enfronhar nele, perde a memória do presente; abdica do valor dos privilégios fornecidos pela circunstância, pois quase toda nossa originalidade vem da inscrição que o *tempo* imprime às nossas sensações.

Essa mesma relação enérgica entre passado e presente é encontrada no campo da música, com Boulez. Segundo Foucault (2001b, p. 1040), este compositor detestava a atitude que escolhe no passado um módulo fixo, como a atitude *classicista* ou a atitude *arcaica* “[...] que toma a música atual como mancha e tarefa de implantar a juventude artificial dos elementos passados.” Foucault acreditava que o objetivo de Boulez com a história era defender uma impermanência, uma *não* fixação, nem o presente nem o passado:

[e]le os queria, todos os dois em perpétuo movimento um em relação ao outro; quando eles aproximavam o mais perto de uma obra dada, reencontravam seu princípio dinâmico a partir da decomposição tão tênue quanto possível, ele não procurava constituí-la num monumento; ele tentava atravessá-la, “passar através”, desfazê-la num gesto tal que ele pudesse fazer mexer até o presente mesmo (FOUCAULT, 2001b, p. 1040).

Desse modo, Boulez, através da música, fazia o passado e o presente se transformarem um no outro; e essa dupla e simultânea mudança acontecia por meio do movimento dinâmico e múltiplo.

Em suma, tanto a visão de Baudelaire, no que diz respeito à heroicização do presente – que, para ele, é um momento transitório, contingente e efêmero –, quanto a relação intrínseca e mutante entre o passado e o presente, descritas nas análises de Foucault sobre Boulez, podem ser encontradas na dança-teatro de Pina Bausch. A coreógrafa alemã buscava trabalhar a temática do presente a partir das histórias passadas e vividas pelos seus bailarinos-atores. Ao interrogá-los, Pina Bausch estava indagando sobre sua própria atualidade, assim como faziam os pintores de costumes descritos por Baudelaire.

Foi por meio da obra de Baudelaire, com a sua sensibilidade e “consciência aguda” da Modernidade, que Foucault inseriu o problema da crítica em novos termos: aqueles relativos à experiência estética. É precisamente por esse eixo estético que aproximamos a *ontologia do presente*, proposta por Foucault, ao mundo dançante de Pina Bausch.

A coreógrafa alemã visou encontrar novas formas que correspondessem melhor à realidade contemporânea, realizando uma transformação no balé quando, simultaneamente, incorporou a técnica acadêmica e

a modificou. Em suas coreografias, havia uma vinculação entre os gestos técnicos e os gestos cotidianos (FERNANDES, 2007).

Pina Bausch retratava em seus trabalhos o aspecto vital de seu tempo: o porte, o olhar, o sorriso, o trejeito. A coreógrafa alemã não se *enfro-nhava* nas convenções do passado anulando o real, mas preconizava um exercício prático de liberdade que, “simultaneamente, respeita o real e o viola” (FOUCAULT, 2013, p. 360). Com isso, não perdia *a memória do presente*⁴, como afirmou Baudelaire em seu ensaio *O pintor da vida moderna*, publicado originalmente em 1863, no jornal francês *Le Figaro*. Isso acontecia porque Pina Bausch extraía desse passado o entendimento do presente, buscando nas compulsões do dia a dia a redefinição da dança. O passado é, então, enformado (no sentido de “dar forma a”) no presente por meio dos movimentos e dos gestos que retratam a inserção dos indivíduos no cotidiano.

Pina Bausch e tantos outros artistas que se encontram imersos no cenário estético contemporâneo buscam combater um *determinado* tipo de formalismo. Isso significa dizer que, no século XX, houve uma mudança de ângulo: o trabalho do formal foi considerado uma potência de transformação, como mencionou Foucault:

[...] era reconhecer que como na Rússia, na Alemanha, na Áustria, na Europa central, através da música, da pintura, da arquitetura, ou da filosofia, da linguística e da mitologia [e mesmo que Foucault não tenha tematizado especificamente a dança, ela também estava inserida nesse mesmo contexto] o trabalho do formal havia desafiado os velhos problemas e subvertia as maneiras de pensar. Teria de fazer toda uma história do formal no século XX: tentar tomar a medida como potência de transformação, de liberá-lo como força de inovação e lugar de pensamento, além das imagens do “formalismo” por trás das quais se quis mascará-lo (FOUCAULT, 2001b, p. 1039).

Pina Bausch, após os momentos de perguntas e de improvisações, buscava uma forma. Sim, ela buscava uma forma! Logo, como podemos afirmar que ela combatia a forma? Como aludido anteriormente, ela combateu um *determinado* tipo de formalismo que visava às categorias universais, uma transgressão dos cânones da dança clássica. Na *Tanztheater*

⁴ Cf.: BAUDELAIRE, 2010, p. 38.

(*dança-teatro*) de Pina Bausch os momentos de perguntas e de improvisações, que faziam parte de seu procedimento criativo, são efeitos desconstrutivos das formulações universais e dos condicionamentos impostos socialmente aos corpos. A artista buscava a reinvenção das condutas diárias e da vida ordinária nos gestos cotidianos. Esses gestos tecnicizavam-se e, através da repetição, tornavam-se uma reelaboração contínua e contingente de uma ação real, uma metamorfose do cotidiano, ganhando, simultaneamente, um estatuto estético e social-crítico, de modo análogo a Baudelaire, que vinculou a estilística da existência (a ética estética) à atitude crítica da Modernidade.

Os gestos e os movimentos realizados pelos bailarinos-atores de Pina Bausch não são apenas individuais e referentes à história pessoal de cada bailarino. Eles ganham outra configuração ao estabelecer sentidos no gestual ordinário, no corpo de muitos, tornando-se impessoais e pertencentes a um *nós*. Um nós que, como afirmou Foucault, tem sua participação neste presente não por causa da sua pertença a uma doutrina, a uma tradição ou a uma comunidade em geral, mas sim por integrar um conjunto cultural característico de sua própria atualidade, ao seu *ethos* ou, como diria Baudelaire, à sua própria Modernidade.

Isso significa dizer que Pina Bausch *dançava* as condutas cotidianas, os comportamentos, os trejeitos, a atitude e o *ethos* do homem contemporâneo. Ao mostrar esse *ethos* dançado, Pina Bausch revelava o corpo no interior e através de um sistema político. E por quê? Porque, como afirmou Foucault:

[o] poder político dá certo espaço ao indivíduo: um espaço onde se comportar, onde adotar uma postura particular, onde se sentar de uma certa maneira, onde trabalhar continuamente. [...] [O corpo humano] é investido pelas forças políticas, porque ele está preso nos mecanismos de poder (FOUCAULT, 2001b, p. 470).

Foucault, em sua análise sobre os cínicos, aludia que eles precisavam se libertar de todas as necessidades, de todas as frivolidades, de todas as superficialidades e de todos os desejos criados pelas convenções sociais. Os cínicos desdenhavam essas conveniências sociais, quebrando as regras, os hábitos e as convenções. E toda essa contestação, toda essa

quebra das regras, dos hábitos e das convenções era, muitas vezes, mostrada em seus próprios corpos.

É uma “[...] forma de existência como escândalo vivo da verdade [...]” (FOUCAULT, 2011, p. 158) em que o corpo é infame, contestador, violento, transgressor e resistente. Essa “[...] forma de existência como escândalo vivo da verdade [...]” era o princípio da *não dissimulação* cínica. Podemos sobrelevar que os cínicos defendiam que a vida verdadeira, a vida reta, era conforme unicamente e somente ao domínio da lei natural. Logo, nenhuma lei, nenhuma regra, nenhum costume que foi convencionalizado pelo homem poderia ser tomado como marco a seguir. A vida cínica de impudor e de escândalo era uma *bios alethès*, ou seja, uma vida desvelada, sem dissimulações “[...] que não ocultava nada, uma vida capaz de não ter vergonha de nada.” (*Ibid.*, p. 214).

De modo análogo ao pensamento cínico, Pina Bausch indicava, a partir do procedimento criativo elaborado através das perguntas, improvisações e repetição, um desvelamento das convenções morais impostas ao corpo.

O “corpo bauschiano” pode ser considerado cínico, uma vez que Pina Bauch nos instigava ao *desnudamento da experiência*, como podemos vislumbrar, por exemplo, em dois momentos de duas peças diferentes da coreógrafa alemã: (1) na peça chamada *Arien*, uma das bailarinas-atrizes, Ann Endicott, ri continuamente ao se deparar com um grande hipopótamo que se encontra no palco. Devido à repetição, sua risada torna-se exagerada e absurda, ao ponto de podermos interpretá-la como uma forma de debochar e de denunciar “[...] a falsidade da expressão na dança da vida e do palco” (FERNANDES, 2007, p. 58).

(2) Em outra peça, intitulada *1980 – Ein Stück von Pina Bausch* (1980 – Uma peça de Pina Bausch), Ciane Fernandes (2007, p. 58) descreve que a bailarina-atriz Mechthild Grossmann:

[...] usa um largo casaco de couro verde, na altura de uma mini-saia, uma meia de seda escura, um sapato de meio salto, com cabelos soltos constantemente caindo no rosto, e um dente da frente pintado de preto. [...] Enquanto caminha pelo palco com sua cabeça e ombros projetados para frente, suas pernas abertas para os lados, abre seus braços em fortes e rápidos cortes para os lados à frente e grita “fantástico” enfaticamente, e ri com exagero. Ela repete a palavra, a risada e o gestual várias vezes [...].

Observamos que, nas cenas supracitadas, há sempre os elementos do exagero e do absurdo que se apresentam nos gestos repetidos, nos comportamentos e na apresentação estética dos personagens (como Mechthild Grossmann, que se veste formalmente, mas possui um dente pintado de preto, fazendo parecer que ele faltava em sua boca). Essas cenas revelam a indocilidade dos corpos, o escândalo que, muitas vezes, está velado, uma dissimulação da vida cotidiana.

O trabalho desenvolvido por Pina Bausch, portanto, busca estabelecer um espaço de contato, e por isso o corpo encontra referências na concretude da vida cotidiana, não há lugar para o gesto abstrato, o que habilita a restituição de uma comunicação fracassada entre aquele que dança/interpreta e o espectador. A experiência da *dança-teatro* não somente se transforma em relação ao público, fazendo-o participar no nível sensitivo, mas também retira a formalidade dos gestos dançados e a abstração estética, operada pela tradição clássica da dança, inserindo-o no campo gestual do cotidiano. “O que realmente acontece no teatro não se dá apenas no palco ou na plateia [...]” (LABAN, 1978, p. 26), essa afirmação de Rudolf Laban reforça a existência de um vínculo, uma ponte, uma “corrente magnética” – como diria ele – entre os atores e o público.

Um modo de perceber a conexão ator-público seria vê-la como uma contemplação. Nesse caso, o espectador é convidado a “[...] se abandonar às associações de ideias [...]” (BENJAMIN, 2012, p. 309) e a espelhar os “[...] processos ocultos do seu interior [...]” (LABAN, 1978, p. 28). Podemos entender essa contemplação de dois modos: como uma contemplação passiva e como uma contemplação ativa. Em ambos os casos existe uma admiração subjacente, um observar atento ao que está sendo olhado. Como assegurou Walter Benjamin (2012, p. 311), “[...] aquele que se recolhe diante de uma obra de arte se abisma; ele penetra nela como aquele pintor chinês cuja lenda conta que, contemplando seu quadro finalizado, desapareceu nele.”

Desse modo, podemos considerar a contemplação passiva como um recolhimento, uma absorção das informações vistas e uma interiorização daquilo que se contempla. A obra, o trabalho artístico a ser observado nessa circunstância é *estático* como uma pintura em um quadro, uma gravura desenhada ou uma escultura. O espectador se situaria em um *lugar* de onde *apenas se vê*; ele desempenharia o papel de alguém que observa a certa distância.

A contemplação ativa, por sua vez, refere-se a uma maior participação⁵ na obra artística por parte do espectador, justamente por se tratar de trabalhos dinâmicos, como no caso do teatro e da dança. Existe aqui uma ação e um movimento que demandam uma reação mais imediata, mais instantânea, um quase tocar.

Os espectadores, desse modo, se veem constantemente desafiados pela obra de arte. O bailarino-ator Dominique Mercy, por exemplo, provocou o público na peça *Nelken*, quando se dirigiu a ele de forma arrogante, perguntando-lhes “[...] se o que os interessava era apenas uma demonstração de dança clássica e ele encadeava com carrossel e *grands jetés* nomeando cada termo técnico e gritando: ‘Isso também, eu sei fazer!’” (MANNONI, 2014, p. 228). Ele ainda perguntava à plateia: “O que vocês querem ver? Giros, *grand jétés*, piruetas no ar?” E, na medida em que lhes perguntava, ele executava todos esses passos e continuava perguntando: “É assim?”.

As obras de Pina Bausch, apesar de serem dinâmicas, parecem confluir para os dois estados contemplativos acima descritos, ou seja, uma fusão entre a contemplação passiva e a ativa. Em suas montagens, podemos considerar a existência de um tempo destinado à contemplação passiva, pois os movimentos executados são repetitivos, e, nessa ocasião, a repetição assume uma dimensão estática, como se estivéssemos apenas observando uma pintura. Simultaneamente à contemplação passiva, encontramos a ativa, que estaria igualmente relacionada à repetição, uma vez que, mesmo se tratando de movimentos repetitivos, não se constitui como retorno do mesmo, mas traz algo novo. Com isso, encontramos na dança-teatro de Pina Bausch uma inter-relação dinâmica entre o movimento e a estática. Nela, o passado e o presente se fundem um no outro.

As coreografias de Pina Bausch não criam apenas uma composição formal ou uma simples renovação estética, mas constituem uma metáfora da sociedade, uma maneira de expressar, pela dança, o homem contemporâneo. Essa reconfiguração dos gestos é um modo de metamorfosear, de libertar o corpo de um código, de um modo de ser rígido e determinado socialmente. Uma forma de dar voz ao que Foucault denominou de *resí- duo*, e que questiona as verdades universais. Nesse sentido, a repetição

⁵ Seria um ver participativo (do latim *participare*: ter sua parte em, comunicar) (TIBURI; ROCHA, 2012).

em Pina Bausch pode ser considerada como uma estética da existência, como uma criação de si, de um fazer-se obra de arte.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna* – Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2010. – (Coleção Mimo ; 7).

_____. *Sobre a Modernidade*. Rio de Janeiro: Terra e Paz, 1996. Organização: Teixeira Coelho.

BENJAMIN, Walter. L'Oeuvres d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939). *Oeuvres III*. Paris : Gallimard, 2012. p. 269-316. Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch.

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2007.

FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II*. Curso no Collège de France (1983-1984). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. Tradução: Eduardo Brandão.

_____. *Dits et écrits I (1954-1975)*. Paris: Gallimard, 2001a.

_____. *Dits et écrits II (1976-1988)*. Paris: Gallimard, 2001b.

_____. *La société punitive*. Cours au Collège de France (1972-1973). Paris: Seuil/Gallimard, 2013.

_____. *Le gouvernement de soi et des autres*. Cours au Collège de France (1982-1983). Paris: Gallimard/Seuil, 2008.

_____. O que são as luzes? In: _____. *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. p. 335-351. Col. Ditos & Escritos II. Organização: Manoel Barros da Motta. Tradução: Elisa Monteiro.

KANT, Immanuel. Resposta à pergunta: que é o Iluminismo? In: _____. *A paz perpétua e outros opúsculos*. Lisboa: Edições 70, ca. 2009, p. 09-18. Tradução: Artur Morão.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. 5. ed. São Paulo: Summus, 1978. Organização: Lisa Ullmann. Tradução: Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto.

MANNONI, Gérard. Dominique Mercy. In : _____. *Les grandes étoiles du XX^e siècle*. Paris: Buchet Chastel, 2014. p. 225-23.

OLSEN, Mark. *Michel Foucault: materialism and education*. Westport (Conn.): Bergin and Garvey, 1999.

TIBURI, Márcia; ROCHA, Thereza. *Diálogo/dança*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.

A dupla face da Poesia: Analogia e Ironia segundo Octávio Paz

Bruno de Souza Pacheco Jalles

(UFF)

Um dos grandes fundamentos que caracterizam a Modernidade é a penetração do pensamento crítico em todas as esferas da vida. Na arte não é diferente; em meados do século XIX Hegel já diagnosticara que um dos sintomas do “fim da arte” é que para o moderno a fruição das obras de arte está submetida à reflexão acerca delas. Mais do que fazer, ou melhor, dizendo, tão importante quanto, é necessário pensar o que se faz. Com efeito, como que confirmando o vaticínio hegeliano uma plethora de grandes artistas dos últimos três séculos, oriundos dos mais diversos campos, foram também em maior ou menor medida, ensaístas, pensadores, críticos. O laureado poeta Octavio Paz, é sem dúvida, um dos grandes expoentes dessa tradição de “artistas-filósofos”, e de fato, dentre sua vasta produção bibliográfica encontramos ao lado de poemas impregnados de inflexões críticas, ensaios em que as fronteiras com o poético encontram-se diluídas. O livro *Os filhos do barro*, (1974), composto a partir de uma série de palestras administradas pelo poeta em Harvard no ano de 1972, pertence a esta segunda categoria. e um dos assuntos sobre o qual ele versa é justamente a relação da arte, e mais especificamente da poesia, com a modernidade. O objetivo dessa comunicação, que surgiu como um estudo introdutório para a minha tese de mestrado e fazer uma sucinta apresentação de três conceitos-chaves trabalhados por Paz nesse livro para dar conta dessa problemática. São eles, o próprio conceito de modernidade, e o par conceitual analogia/ ironia, entendido por Paz como sendo a origem da poesia moderna

Segundo o próprio Octavio Paz (1974), *Os filhos do barro* é uma tentativa de responder a algumas questões deixadas em aberto em seu livro anterior, *O arco e a lira*, em que o autor se propõe a definir o fenômeno do “dizer poético” em seu sentido mais amplo. No segundo livro, entretanto, as problemáticas abordadas em seu predecessor são encaradas desta vez

levando-se em consideração o lugar da onde o próprio autor fala i.e, a modernidade. “O tema deste livro,” ele diz, “é a tradição moderna da poesia” (PAZ, 1972). O aparente oxímoro dessa afirmação infere duas ideias, a primeira é a de que existe uma poesia caracterizada pelo atributo moderno, a segunda é que o moderno é uma tradição (tradição esta, aliás, que Octávio Paz, entende-se inserido, pois o autor mexicano além de ensaísta é poeta, portanto, encontra-se na peculiar situação de fazer parte do próprio objeto de suas investigações).

A modernidade para Octávio Paz é, portanto uma *tradição*. Mas no que consiste esta tradição? Ora, definir o conceito de modernidade é uma dessas tarefas hercúleas cuja sondagem de toda bibliografia sobre o assunto só seria possível ao cabo de algumas reencarnações, uma vez que a história do conceito de modernidade se confunde com a própria história da modernidade. Ainda que possamos remeter sua origem ao vocabulário escolástico medieval, somente no século XVIII o termo “*modernitas*” e seus derivados, (moderno, modernidade etc.), passou a ter o significado que nos é familiar: os “tempos modernos” passaram a ser não somente os “tempos de hoje”, o “agora”, o contemporâneo, mas sim um tempo – uma era –, radical e qualitativamente diferente dos tempos que vieram antes. Grosso modo, o processo em jogo por trás dessa mudança de paradigma seria aquilo que muito posteriormente o sociólogo Max Weber identificaria como o “racionalismo Europeu”, i.e a emergência de uma cultura profana cujo *desencantamento do mundo* permitiria ao homem um domínio técnico sobre a natureza jamais visto. Dentro desse contexto de emancipação do homem frente as forcas naturais novas formatações sociais emergiram, substituindo, ou pelo menos alterando, os modos de vida tradicionais.¹

Por trás dessa “profanação da cultura”, no entanto, estaria o desenvolvimento de discurso filosófico-critico-racional que embora a ele estivesse associado, o antecederia e com ele não se confundiria. Ora, esse “discurso filosófico da modernidade” é justamente a tradição a que Octávio Paz se refere. Muito, eloquentemente ele a denomina “tradição da ruptura”, pois a modernidade se concebe como crítica e ruptura com o passado, ou seja, com a própria tradição, e, no entanto a aplicação desse fundamento implica uma serie sempre crescente de novas rupturas para com a ruptura “original”. “A modernidade,” diz Paz:

¹ HABERMAS, Jürgen, *O discurso Filosófico da Modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

... é uma tradição polêmica que desaloja a tradição imperante, seja ela qual for, mas só a desaloja para, no instante seguinte, ceder lugar a outra tradição que, por sua vez, é mais uma manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma: é sempre outra. O moderno não se caracteriza pela novidade, mas pela heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada a pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente.

Assim, em verdade, o que está em jogo é uma nova concepção de tempo, uma que ao contrário de todas aquelas concebidas pelas mais diferentes civilizações ao longo da história humana, concebe como fundamento temporal a própria história, ou seja, a ruptura, a mudança. A modernidade é a consciência de se estar no lugar histórico em que se tem consciência de seu lugar histórico:

Nosso tempo se distingue de outras épocas e sociedades pela imagem que temos do transcorrer. Nossa consciência da história. Surge com mais clareza o significado daquilo que chamamos de tradição moderna: é uma manifestação de nossa consciência histórica. Por um lado, é uma crítica do passado, uma crítica da tradição, por outro, é uma tentativa, repetida frequentemente ao longo dos últimos dois séculos, de assentar uma tradição no único princípio imune a crítica, já que se confunde com ela: a mudança, a história.

No entanto, nada resiste à força iconoclasta da razão crítica, nem mesmo a própria crítica. Dobrada sobre si mesmo, a crítica da crítica catalisa o devir do movimento da história impelindo-a até o vertiginoso. Surge então a consciência histórica. Por sua vez, essa consciência da perecibilidade é o quinhão que cabe aos modernos como pagamento pelo seu Espírito hipertrofiado. Talvez em nenhum outro lugar isso fique mais claro do que no mundo da arte: “Há dois séculos a imaginação poética ergue suas arquiteturas em um terreno minado pela crítica. E o faz sabendo que está minado... (...) A arte moderna não é apenas um filho da idade crítica, mas também é uma crítica de si mesma.”² “Crítica do objeto da literatura: a sociedade burguesa e seus valores; crítica da literatura como objeto: a linguagem e seus significados”. A poesia moderna, portanto é marcada

² Ibidem, p. 17.

pela consciência da limitação de seu dizer. A essa consciência, Octávio Paz denomina Ironia.

Ironia, portanto é a face da poesia voltada para a história; ela é a crítica moderna incorporada enquanto crítica de si mesmo. Ela é consciência da alteridade, da morte e dos limites do dizer. A outra face, aquela que foi ferida pelo apogeu irônico, é o princípio poético por excelência, aquele que “torna o mundo habitável”; a Analogia. Analogia nos diz Octávio Paz, é a intuição de que o universo é um texto onde todas as coisas se correspondem, onde os seres são palavras que compõe frases, e cujo sentido último talvez seja possível ser decifrado pelo homem. Ela é “a visão do universo como um sistema de correspondências e a visão da linguagem como um duplo do universo.”³ Seus pressupostos seriam a própria origem poética da linguagem. Intuição poética, paradigma epistemológico⁴, o conhecimento da analogia é muito antigo, nos diz Paz. Ele remonta aos gregos, sobrevive a idade média nos círculos herméticos, e chega aos românticos através dos ocultistas. Sobre ela, versa Baudelaire no célebre “soneto das correspondências”:

*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisseront parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.
Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.
Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,
Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.*⁵

³ PAZ, Octavio, *A outra voz*. Tradução: Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1003.

⁴ “A analogia, linguagem que se dobra sobre o mundo, de uma episteme anterior ao iluminismo (...) é a verdade poética que Paz requer.” GOMES, Renato Cordeiro, *A perda da imagem do mundo: cidade e modernidade em Octavio Paz. O que nos faz pensar*. Rio de Janeiro, 37, 2015, p. 41.

⁵ “A Natureza é um templo vivo em que os pilares/ Deixam filtrar não raro insólitos enredos; / O homem o cruza em meio a um bosque de segredos/ Que ali o espreitam com seus olhos familiares./ Como ecos longos que à distância se matizam/ Numa vertiginosa e lúgubre unidade./ Tão

O homem anda pelo templo de natureza aonde reconhece símbolos que o observam com “olhares familiares”: analogia. Entretanto, esse mesmo homem, diz Paz, “atravessa esses bosques verbais e semânticos sem entender bem a linguagem das coisas: as palavras que esses pilares-árvores emitem são insólitas. Perdemos o segredo da linguagem cósmica, que é a chave da analogia” (PAZ, 194). A consciência do poeta moderno é uma ferida “pela qual a analogia sangra”, e o nome dessa consciência é ironia; “A ironia mostra que, se o universo é uma escrita, que cadê tradução dessa escrita é diferente, e o que o concerto das correspondências é uma verborragia babélica”.

Irreconciliáveis, a oposição entre os princípios da Analogia/Ironia encerra a poesia moderna numa incessante disputa de forças; essa dicotomia, no entanto esconde uma cumplicidade terrível. “A analogia se insere no mito – sua essência e o ritmo, quer dizer, o tempo cíclico feito de aparições e desaparecimentos, morte e ressurreições, a ironia e a manifestação da crítica no reino da imaginação e da sensibilidade; sua essência e o tempo sucessivo que desemboca na morte; na dos homens e dos deuses”. Enquanto aspecto da razão crítica, a ironia é a potência destruidora que põe em movimento a marcha da história; a analogia por sua vez, por seu caráter atávico que se contrapõe ao tempo moderno, aparece como crítica a esta, sendo assim paradoxalmente, assim, fiel ao fundamento da crença que motivou contra quem se sublevara, i.e, a modernidade.

vasta quanto a noite e quanto a claridade,/ Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam./ Há aromas frescos como a carne dos infantes,/ Doces como oboé, verdes como a campina,/ E outros, já dissolutos, ricos e triunfantes,/ Com a fluidez daquilo que jamais termina,/ Como o almíscar, o incenso e as resinas do Oriente,/ Que a glória exalta dos sentidos e da mente.” Trad. Ivan Junqueira, 2012.

Memória e pensamento na filosofia do cinema de Gilles Deleuze

Amanda Souza Ávila Lobo

(UESB/BA)

Auterives Maciel Jr.

(PUC/RJ; UVA/RJ; UESB/BA)

INTRODUÇÃO

Este trabalho visa apresentar sobre a especificidade do pensamento cinematográfico, elaborada pelo filósofo Gilles Deleuze nos seus livros *Cinema 1 Imagem-Movimento* (1983) e *Cinema 2 Imagem-Tempo* (1985). Parte deliberadamente de uma mudança epistemológica situada na passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo, mostrando como esta supõe, igualmente, uma certa crise ocorrida em uma forma de pensamento construída por representações apoiadas em esquemas sensório-motores. Assim, a autotemporalização da imagem é concomitante à emergência de uma nova forma de pensar condicionada por experiências óticas e sonoras puras.

Além disso, a construção desta nova concepção de pensamento torna evidente não só uma nova perspectiva de memória como também uma nova concepção de existência, que leva a termo uma crítica contundente a representação empreendida pelo cinema contemporâneo.

Nesse ínterim, por um lado, trabalharemos teses fundamentais da imagem ortodoxa do pensamento, procurando sua relevância no âmbito do cinema clássico; e, por outro, buscaremos estabelecer o essencial da nova forma de pensar que, ao longo da nossa apresentação, iremos nomear, de acordo com a filosofia da diferença, como pensamento do fora.

Demonstraremos, portanto, através dessa análise, uma crítica ao inatismo da ideia que tem o pensamento como uma faculdade natural atrelada ao modelo da reconhecimento que garante sua unidade e verdade, bem como defenderemos que o pensamento não se dá sem uma violência externa, ou seja, sem o encontro fortuito com o fora que lhe provoque um

choque e lhe tire da sua imobilidade, rompendo as relações com a *doxa*, apresentando, inclusive, seu impoder e facultando-lhe pensar o impensado. Desse modo, se na imagem dogmática se configura uma redução servil a uma realidade já conhecida e experimentada de modo transcendente e, portanto, habitual, na nova imagem do pensamento tem-se o todo que reconhece sua dependência com o fora que lhe é imanente e o aciona para autoprodução e quebra dos clichês, abrindo para novas possibilidades de vida. Convém já ressaltar que esse fora não é transcendente, do qual o mundo seria uma mera imagem, mas imanente. O conceito de fora, pressupõe, portanto, o real, mas um real virtual, uma imagem que se dá ao fazer-se uso do pensamento, que se encontra atrelado a uma luta contra a metafísica e a dialética, pois que se pauta em rejeitar as ideias de consciência e sujeito, haja vista ser o campo dos acontecimentos desaprisionados da individualidade e da fixidez dos limites.

Destarte, mostraremos como a imagem clássica do pensamento pode ser compreendida em uma certa concepção de cinema que vigora, com grande esplendor, na perspectiva dialética de montagem desenvolvida nos filmes de Eisenstein, tendo como exemplo, em Deleuze, a concepção do *sublime* que esse cineasta, em um estudo minucioso, irá legar ao cinema. Por sua vez, a defesa em prol da diferença se apresenta a partir do pensamento de Artaud, sendo o cinema de Godard utilizado para explicar a relação do todo como fora. No primeiro movimento, pode-se pensar a memória enquanto habitual e atual, ao passo que no segundo é possível percebê-la enquanto criação, coalescência temporal e virtual. Com isso, veremos a seguir as teses essenciais do pensamento representacional, dando ênfase a relação entre pensamento e memória.

O PENSAMENTO REPRESENTACIONAL E A MEMÓRIA NO CINEMA CLÁSSICO

Para explicitar essa imagem dogmática do cinema clássico e apresentar a sua insuficiência enquanto potência que força pensar, Deleuze traz à luz uma crítica ao cinema enquanto arte industrial que apesar de alcançar o automovimento, ou seja, efetuar a essência artística da imagem, convertendo em potência o que ainda era possibilidade e fazendo surgir o autômato espiritual que designa o que pensa sob um *noochoque*, ain-

da o faz acreditando que este se dá de modo espontâneo, baseado numa vontade consciente de um sujeito: “*produzir um choque no pensamento, comunicar vibrações ao córtex, tocar diretamente o sistema nervoso e cerebral*” (DELEUZE, 2013, p. 189). Essa era a pretensão de Vertov, Eisenstein, Gance e demais pioneiros do cinema clássico: percebiam o cinema como arte das massas, levados a constituir um automatismo coletivo.

Como exemplo dessa perspectiva, tem-se o *sublime* em Eisenstein, que com seu método dialético decompõe o *noochoque* em momentos bem determinados. O que caracteriza o *sublime* é a relação de tensão que se estabelece entre a imaginação e o pensamento. Para Kant, o sublime – que é definido como algo infinitamente grande – se determina quando a imaginação é forçada a reproduzir em imagens algo que só pode ser pensado pela razão. Assim, vemos uma imaginação se esforçar para representar a grandiosidade da idéia e, por isso mesmo, fracassar no seu intento. Ora, o esforço e o fracasso alarga o espírito e o força a pensar em um todo, isto é, naquilo que só pode ser pensado.

De acordo com Eisenstein, na sua concepção *sublime* do cinema, tudo deve se passar em um movimento que vai da imagem ao pensamento segundo o esquema do choque. Ou melhor, em seu primeiro movimento Eisenstein “vai da imagem ao pensamento, do preceito ao conceito” (DELEUZE, 2013, p. 119). O choque força o espírito a pensar o todo, por meio da produção de sensações fisiológicas, fruto de um efeito dinâmico das imagens sobre o córtex, proporcionado pela montagem associativa.

A idéia básica consiste em estabelecer entre as imagens, choques segundo uma imagem dominante. Trata-se de um procedimento regido pelas oposições entre as imagens de todo tipo que sejam sobrepujadas por uma unidade vertical, que confira ao filme uma totalidade. É o cinema do soco, onde a composição das imagens expressa, pela montagem, o todo, isto é, o tempo como representação indireta derivada do movimento. Nessa atitude dialética, Eisenstein propõe um cinema intelectual, cuja montagem passa a ser a própria expressão do pensamento, formando um saber que reúne imagem e conceito como dois movimentos, um em direção ao outro, à maneira hegeliana, não como soma das partes, mas como produto: do “choque de dois fatores nasce um conceito”. Dito de outro modo, na sua concepção de cinema, é necessário estabelecer uma harmonia entre os opostos – síntese dialética que o filme deve encenar – de tal

forma que o resultado venha a produzir a violência que faz nascer o ato de pensar.

Desta forma, da juntada de dois fragmentos de montagem, quando justapostos, formar-se-ia “uma terceira coisa” que os tornariam correlatos. Nesse movimento, parte-se das partes ao todo (conceito) e, desse conceito segue-se ao afeto, que indicará o segundo movimento, retornando esse pensamento à imagem. Esse segundo momento consiste em produzir um correlato afetivo para a plenitude intelectual alcançada na montagem. Nesse movimento, o todo já se encontra presente na imagem, só que obscuro, inconsciente, sendo notado no seu aspecto passional. Que o espectador sinta a presença do todo obscuro é o ideal desse movimento. Também se espera que as relações entre as imagens-móveis liberem traços sinaléticos que expressem o movimento passional do pensamento e a música da natureza.

Aqui, o deslocamento agora é inverso ao primeiro, pois vai do todo às partes, embora estes dois momentos sejam inseparáveis: “trata-se de tornar a dar ao processo intelectual sua ‘plenitude emocional’ ou sua ‘paixão’” (DELEUZE, 2013, p. 192). Nesta perspectiva, as imagens se apresentam como massa plástica que compõem um *monólogo interior* constituindo elos de um pensamento coletivo que opera por figuras, sinédoques, metonímias, metáforas, redobrando o choque sensorial e demarcando o encontro da imagem com o pensamento, num circuito que compreende o autor, o filme e o espectador. O cinema se vê como cópia do mundo real, do mesmo modo que este último é cópia do mundo ideal.

Mas além desses dois aspectos existe um terceiro: trata-se de um movimento que se consuma na ação motriz das massas que transformará a situação da trama. Este terceiro movimento, presente nos dois precedentes, se configura como o pensamento-ação, não mais orgânico ou patético, mas pragmático, designando a relação *do homem e do mundo*, elevando a unidade sensório-motora a uma potência suprema: o monismo homem/Natureza. É a síntese do pensamento e do cinema, o encontro entre a imagem e o conceito: “o conceito está em si na imagem, a imagem é para si no conceito”. Noutros termos, “o choque no pensamento pressupõe a imagem ação, o ápice da imagem-movimento” (VASCONCELOS, 2006, p. 164).

De tal modo, no cinema clássico, a narração deve ter sempre como ponto de partida uma ação que transforme uma situação, instaurando

uma nova ordem. Ora, é em função de tais traços que podemos definir um regime orgânico de imagens que em Deleuze se reportará ao universo da representação no cinema.

Nesse regime orgânico da imagem, portanto, pensar significa reconhecer a realidade acessando a verdade do objeto, o que pressupõe um trabalho de concordância e um exercício natural de boa vontade, realizado pelo homem verídico que é o seu centro. É a constituição de uma imagem dogmática do pensamento na qual, como afirma Maciel Júnior (2015), “preceitos morais dominam a ambição de corrigir e julgar a realidade, tomando como medida do justo juízo a verdade”, alcançada por meio dos elementos constituintes da *doxa* quais sejam: o bom senso (norma de partilha) e o senso comum (norma de identidade). Isso significa que não há divergência entre o que está sendo exteriorizado pelo filme e o que é interiorizado pelo espectador, já que seu pensamento se forma a partir do que está evidenciado nas imagens.

Outrossim, nesse regime orgânico da imagem-movimento por vigorar uma representação indireta do tempo, vez que opera por cortes racionais e por encadeamentos associativos da imagem, vinculada a conexões motoras de ação e reação, tem-se um predomínio da memória como hábito ou atenção¹, de perspectiva teleológica, adaptativa e ordenadora, pois que embasada numa concepção de pensamento que, nesse âmbito, atém-se ao modelo da reconhecimento. O processo de rememoração seria, então, a atualização da lembrança-pura em imagem-lembrança, que aparece no cinema orgânico, no caso das descrições, com o uso dos *rac-cords* que possibilitam o reconhecimento do real por sua continuidade e suas permanências, resultado dos encadeamentos causais e lógicos. Ao fazer-se uso da lembrança, do sonho ou do imaginário, estes são apresentados por oposição e, no caso da memória, se atualiza em função de uma necessidade do atual presente ou das crises do real, como um *flashback*

¹ Para pensar a memória, Deleuze tem como intercessora a filosofia de Henri Bergson, que diz: Se o passado sobrevive sob duas formas distintas: 1) em mecanismos motores; 2) em lembranças independentes (...) o reconhecimento dever realizar-se de 02 maneiras. Ora se fará na própria ação, e pelo funcionamento completamente automático do mecanismo apropriado às circunstâncias; ora implicará um trabalho do espírito, que irá buscar no passado, para dirigi-las ao presente, as representações mais capazes de se inserir na situação atual (BERGSON, 2010, p. 84). O passado puro, então, se configura virtual, no qual se salta buscando atualizar as lembranças úteis ao presente.

de caráter explicativo; no que se refere às narrações tem-se o desenvolvimento de esquemas sensório-motores, nos quais os personagens recebem os elementos necessários à ação para desvendar a situação. Como já foi dito, caracteriza-se como uma narração verídica, que aspira a verdade ainda que na ficção. Pode-se fazer uso de elipses, sonhos ou até mesmo lembranças, mas estas obedecerão às leis de distribuição dos centros de forças no espaço (hodológico e euclidiano)², sendo a representação temporal cronológica. Essa narração é unificante e tendente à identificação de uma personagem, que se apresenta como central, figurando a expressão EU=EU, o que leva à instância da narrativa, a qual refere-se à relação sujeito/objeto, que por sua vez, se configura como a relação entre o que a câmera e o que a personagem veem, convergindo para identificação e reconhecimento que determina a veracidade da narrativa.

Por fim, todo espaço fílmico se organiza com vistas à apresentação e resolução das tensões, em consonância com o todo aberto que se promove interiorizando as imagens e se exteriorizando nelas, numa dupla atração, definindo a montagem que é representativa do real, marcada pelos aspectos abaixo descritos:

a relação com o todo que só pode ser pensado numa tomada de consciência superior, relação com um pensamento que pode ser só figurado no desenrolar subconsciente das imagens, relação sensório-motora entre o mundo e o homem, a Natureza e o pensamento. Pensamento crítico, pensamento hipnótico, pensamento-ação (DELEUZE, 2013, p. 197, grifos do autor).

Deleuze percebe que as esperanças postas neste modo de fazer cinema se afogam na nulidade de suas produções quando a violência deixa de ser a da imagem ou a da composição e passa a ser a do representado, apresentando não mais que uma deficiência generalizada no diretor e no espectador, nas condições de uma arte industrial de “mediocridade quantitativa” que se distancia dos objetivos e das capacidades mais essenciais,

² Conforme aponta Deleuze (2013), o espaço hodológico é o espaço vivido na narração orgânica, definido por um campo de forças e as tensões e oposições entre essas forças. O espaço euclidiano é a forma abstrata do espaço hodológico, ou seja, o meio no qual essas oposições se resolvem. É o tempo dependente do movimento para concluir-se no espaço. Há total complementaridade entre esses espaços na narração do cinema clássico.

para alinhar-se junto a projetos de Estado, a organização de guerras e a propaganda fascista, chegando a aliar Hitler a Hollywood.

O FORA E O IMPENSADO COMO POTÊNCIA DISTINTIVA DO PENSAMENTO NO CINEMA MODERNO

Três novas relações se estabelecem entre o pensamento e o cinema na imagem-tempo: a) supressão da unidade homem/mundo em favor de uma ruptura que nos deixa a crença neste mundo; b) supressão do monólogo interior em favor de um discurso indireto livre; c) supressão do todo aberto em favor de um fora.

A ruptura sensório-motora (imagem-ação) é o primeiro aspecto do novo cinema, que remonta a uma ruptura do vínculo entre o homem e o mundo (grande composição orgânica). Ela se apresenta no cinema moderno por meio do autômato espiritual que está na condição de vidente que é surpreendido por algo intolerável no mundo e confrontado com o impensável no pensamento. É aquele que vê além, mas está paralisado, não sabe ou não pode reagir às situações, porque elas o ultrapassam. É a mudança do cinema de actantes para um cinema de videntes, ocorrida em virtude da crise da imagem-ação para o encontro com novas situações puramente sensíveis (*opsignos* e *sonsignos*), proporcionadas por uma nova experiência do pensamento. Desta forma, não será mais pela composição de imagens que o pensamento surgirá, já que este se tornou complexo e problemático, mas no interstício entre as imagens, por conseguinte, não mais resultará de um todo aberto, mas do encontro casual com o fora, com o todo que lhe é exterior e não determinável:

não é mais o pensamento que se defronta com a rejeição, o inconsciente, o sonho, a sexualidade ou a morte, como no expressionismo (e também no surrealismo), são todas estas determinações que se confrontam com o pensamento como “problema” mais importante, ou que entram em relação com o indeterminável, o inevitável (DELEUZE, 2013, p. 202).

Aqui, rechaçando a relação natural entre pensamento e verdade e aproximando da conceituação de que o pensamento não é uma capacidade inata, mas uma possibilidade, Deleuze traz as considerações de Artaud

que irá diferenciar-se de Eisenstein por constatar a impotência como o que define o verdadeiro objeto-sujeito do cinema. Dessa maneira, Artaud inverte as relações de Eisenstein ao fundir o cinema com a realidade “íntima do cérebro”, causando uma fissura, uma rachadura nesse todo, provocando um desencadeamento das imagens por meio da qual se provoca um choque no pensamento, mas que só o faz pensar uma coisa: “o fato de que ainda não pensamos, a impotência para pensar o todo como para pensar a si mesmo, estando o pensamento sempre petrificado, deslocado, desabado” (DELEUZE, 2013, p. 203), visto que há nele algo de imponderável donde só se é possível extrair um visível como ato nascendo e se escondendo, a partir do efeito de *suspensão de mundo* e de perturbação do movimento.

Dito de outro modo, há em Artaud a explicitação da presença de uma erosão no cerne do pensamento como um impensado radical. Ao tratar da dificuldade de criar poemas, Artaud – nas famosas correspondências mantidas com Jacques Rivière – relata o seu processo criativo como expressão de um combate travado contra uma erosão mental cujo efeito imediato torna consistente a atividade da escrita. Diz que a necessidade de chegar a pensar alguma coisa condiciona a criação literária. Diz, enfim, que a necessidade da escrita é inseparável de um crivo que faz consistir idéias que surgem voláteis do interior de uma erosão, de uma fissura que habita o cerne do pensamento. Ora, aquilo que Artaud percebeu na experiência singular da criação poética, o cinema desenvolveu no seu segundo período.

Otrossim, se o cinema moderno não é mais capaz de conduzir o pensamento por esquemas sensório-motores, denunciando uma paralisia do ato de pensar, é porque o pensamento não é algo que se constitua ali, mas num fora. Doravante, a partir dos encontros com o fora é que nossas faculdades saem do eixo, suprimindo o elemento do reconhecimento e da reconição e levando o pensamento ao limite do confronto com o que só pode ser pensado na criação, o que leva a considerar o segundo aspecto diferenciante entre o cinema clássico e o moderno que se refere à renúncia a figuras, metonímias, metáforas, bem como ao deslocamento sofrido pelo monólogo interior como matéria sinalética, já que este no todo aberto do cinema clássico abarca o autor, o mundo e as personagens, formando uma unidade significativa que, segundo Deleuze, perde sua unidade e se despedaça nos clichês e nas fórmulas prontas. No cinema moderno, ele dá lugar a sequências independentes de imagens que valem por si

mesmas, sem relação à anterior ou à posterior, sem “acorde perfeito” ou harmônico, mas tons desencadeados e dissonantes que formam a série, a partir da qual até mesmo o visual e o sonoro se tornam dois componentes autônomos da imagem. Roberto Machado (2013) considera que o caracteriza essa imagem arqueológica e estratigráfica³ é o fato de que ao mesmo tempo em que ela é vista, é também lida, sendo esta leitura um reencadeamento, pois o ato de fala se torna uma imagem sonora independente ao passo que a imagem visual adquire um novo sentido de legível.

Nesse sentido, a profundidade de campo se apresentará não só de modo *teorematizado*, mas também *problemático*, já que a necessidade das relações de pensamento na imagem substitui a contiguidade das relações de imagem, ou seja, se por vezes a imagem é levada ao ponto em que ela se torna dedutiva e automática, por outras haverá a intervenção de um acontecimento de fora combinado à imagem, problematizando-a. Saliênta-se que o problema aqui é a condição que oferecerá as possibilidades da nova experiência desse pensamento. Desse modo, o filme deixa de ser mera associação de imagens para que o pensamento se torne imanente a estas. Nesse ínterim, a dedução problemática põe o impensado no pensamento, o destituindo de “qualquer interioridade para abrir nele um fora, um avesso irreduzível, que devora sua substância. O pensamento é arrebatado pela exterioridade de uma “crença”, para fora de qualquer interioridade de um saber” (DELEUZE, 2013, p. 212).

Convém destacar que sendo a inseparabilidade de uma escolha o que caracteriza o problema, esse cinema é aquele que apresenta os modos de existência e os afrontamentos destes, que estando para além da consciência psicológica e para além do mundo exterior relativo, traz uma crença que é a única capaz de restituir o mundo e o eu. Contudo, essa saída sutil para a condição de ruptura da relação do homem com o mundo, não está em crer noutro mundo ou num mundo transformado, haja vista que este homem não é um mundo diferente do qual sente o intolerável cotidiano e se vê encurralado, mas está no resgate da crença nesse mundo, nesse impossível, nesse impensável que, no entanto, só pode ser pensado: “Restituir-nos a

³ Estratigrafia é o ramo da geologia que estuda a sucessão das camadas num corte geológico. Essas imagens estratigráficas, arqueológicas e tectônicas, portanto, remete-se a um modo de fazer cinema apresentando as camadas desérticas de nosso tempo (Pasolini e Antonioni), os espaços fragmentados (Bresson) e as paisagens lacunares e vazias (Straub) (MACHADO, 2013, p. 292).

crença no mundo: é este o poder do cinema moderno (quando deixa de ser ruim). Cristãos ou ateus, em nossa universal esquizofrenia *precisamos de razões para crer neste mundo*” (DELEUZE, 2013, p. 207).

E crer nesse mundo é ainda crer no corpo, restituindo a ele o discurso: “Devemos crer no corpo, porém, como germe de vida, grão que faz explodir o calçamento, (...) e que atesta a vida, neste mundo tal como é” (DELEUZE, 2013, p. 209). Sobre este aspecto trazemos à luz as análises de Maciel Junior, quando lembra a célebre frase de Spinoza “não sabemos o que pode um corpo” como inauguradora da reversão idealista promovida pelo pensamento experiencial do fora, a partir de um pensamento materialista fundado numa denúncia dupla:

por um lado, ao afirmar a potência do corpo, Spinoza desqualifica a consciência em proveito de um pensamento cuja potência é inseparável da corporeidade; por outro, ao vincular modo de existência a conhecimento, ele pode enfim fazer a denúncia do idealismo subjetivo imanente à imagem dogmática. O pensamento ao invés de representar a vida (...) é, (...) a expressão dos modos de vida (MACIEL JUNIOR, 2015, pp. 35-36).

Assim, a relação entre o automatismo, o impensado e o pensamento é o que constitui o conjunto, cujo espaço dos acontecimentos sofre perturbações de outro tipo de movimento, que Deleuze chama de aberrantes” (VASCONCELLOS, 2006, p. 146). São movimentos não espacializantes, ou seja, não localizáveis, nos quais o enquadramento, o plano e a composição são insuficientes para traçar um papel psicológico do personagem, cujas atuações são geradas por afetos que extrapolam a cena fílmica, fazendo destes *voyeurs* das situações. Nesse contexto pode haver uma redescoberta do plano fixo, já que o movimento pode também tender a zero. Como exemplo tem-se o cinema de Godard, no qual não há mais associação e atração de imagens, pois é no intervalo entre as imagens, nessa fissura, que cada imagem se arranca ao vazio e nele recai. Se trata aqui de sair da cadeia de associações, estabelecendo o método do ENTRE, do E, numa perspectiva antidialética que, livre de uma concepção redutora e totalizante, ultrapassa o cinema do Ser em direção a um cinema-devir que conjura uma imagem dogmática:

O todo sofre uma mutação, pois deixa de ser o Um-Ser, para se tornar o “e” constitutivo das coisas, o entre-dois constitutivo das imagens. (...) se confunde então com o que Blanchot chama de força de “dispersão do Fora” (...) é o questionamento radical da imagem (...). O falso *raccord*, então, adquire um novo sentido, ao mesmo tempo em que se torna lei (DELEUZE, 2013, p. 217).

É o reino do *falso raccord*, que aprofunda, por conseguinte, a crise da noção de verdade, fazendo com que a narração cristalina, portanto, escape ao sistema de julgamento, por estar sempre se modificando conforme “lugares desconectados” e “momentos descronologizados”. Conquanto o fora aqui apresenta uma relação perspectivada, onde a verdade é valorada em função do seu sentido, abrindo-se a uma multiplicidade e, portanto, ao outro do pensamento. São apresentados personagens que não se pautam em julgar a vida a partir de uma instância superior, mas de valorar os afetos em relação à vida que eles implicam, numa avaliação imanente. Ainda como característica dessa narração tem-se o fato dela não ser unificante e tendente à identificação de uma personagem, mas múltipla, onde o a relação do EU=OUTRO substitui a do EU=EU. Doravante como não há um personagem que funcione como centro, tem-se o falsário que se conecta a outros falsários, numa cadeia, metamorfoseando-se e, a narração realiza as exposições destes, seus deslizos e suas transformações, demonstrando a relatividade das aparências. Segundo Deleuze, é uma *função fabuladora* que não se contenta em opor identidade real à ficcional da personagem, mas captar seu devir quando ela própria se põe a “ficcinar”, tornando-se outra, sem deixar de ser real, ação também extensiva ao cineasta que se torna outro ao ter suas ficções substituídas pelas fabulações dos personagens. Por conseguinte, essa multiplicidade se apresenta também no âmbito da narrativa cristalina, na qual tanto a distinção quanto a identificação do objetivo e do subjetivo são colocadas em xeque, pois há uma contaminação dos dois tipos de imagem, formando um circuito simulador no qual as visões da câmera, por mais insólitas que sejam em razão do seu posicionamento, exprimem as visões da personagem, que por sua vez, se expressam na câmera, constituindo uma “pseudo-narrativa”. Assim, não há mais unidade entre autor, mundo e personagem, mas a constituição de um discurso indireto livre, de uma *visão*

*indireta livre*⁴, formando uma linha em ziguezague, passando entre eles, que vai de uns aos outros, quer o autor se expresse via personagem, quer esta se expresse via gestos de terceiros: “os personagens se expressam livremente no discurso-visão do autor, e o autor, indiretamente, no das personagens” (DELEUZE, 2013, p. 226). Aqui, também as descrições são de outra natureza, onde fronteiras claras entre real e imaginário se perdem, pois que eles se confundem num mesmo circuito e, embora estes termos permaneçam distintos, trocam de lugar, permitindo nessa coalescência, a imersão da indiscernibilidade.

AS NOVAS CONDIÇÕES DE MEMÓRIA NA IMAGEM-TEMPO

As novas condições proporcionadas pelo movimento aberrante e a relação com o fora incidem, ainda, na forma direta de apresentação do tempo, onde se faz possível a simultaneidade de presentes impossíveis e com diferenças inexplicáveis ou a coexistência de passados indecidivelmente verdadeiros ou falsos:

É a um só tempo que a descrição se torna seu próprio objeto, que a narração se torna temporal e falsificante. A formação do cristal, a força do tempo e a potência do falso são estritamente complementares, e não param de se implicar como as novas coordenadas da imagem. (...). Tudo poderia ser resumido dizendo-se que o falsário torna-se o próprio personagem do cinema. (...) uma figura ilimitada que impregna todo o filme (DELEUZE, 2013, p. 162).

Aproximando a perspectiva nietzschiana da vontade de potência à teoria bergsoniana do tempo, Deleuze destrona a forma da verdade a partir da coexistência temporal, fazendo do vidente falsário o verdadeiro artista que transita entre temporalidades distintas, coexistentes e não mais cronológicas. Para melhor explicar esse tempo vertiginoso e puro,

⁴ Para formulação desse conceito Deleuze faz uso da noção de imagem “subjetiva indireta livre”, do cinema de poesia de Pasolini, que consiste em ultrapassar o objetivo e subjetivo da percepção visando erigir uma visão autônoma do conteúdo a partir da imersão de uma consciência câmera na relação. Isto implica que o que a câmera vê do personagem e do seu mundo faz com que haja uma reflexão e uma alteração no ponto de vista desse personagem: “a câmera não oferece apenas a visão do personagem e do seu mundo, ela impõe outra visão na qual a primeira se transforma” (MACHADO, 2013, p. 287).

tem-se como vertente do regime da imagem-tempo, a imagem-cristal, ancorada nos circuitos⁵ da memória que, enquanto duração, se aproxima do tempo subjetivo e plástico, constituído de saltos e discontinuidades, constituído do que é e do que poderia ser.

Destarte, em seu quarto capítulo da Imagem-Tempo, Deleuze elabora suas proposições acerca dos cristais de tempo iniciando seu texto nos afirmando que a imagem-cristal tem duas faces, é uma imagem atual que tem uma imagem virtual correspondente, como um duplo ou reflexo, havendo coalescência entre as duas, apresentando um ponto de indiscernibilidade entre ambas, contido no menor circuito. Ressalte-se que essa indiscernibilidade se configura apenas como ilusão objetiva, haja vista não suprimir a distinção entre as duas faces da imagem-cristal. Apesar de indiscerníveis e distintas, essas faces trocam de lugar, numa relação de pressuposição recíproca e de reversibilidade, já que se configura enquanto uma imagem dupla por natureza. Por sua vez, as condições para a duplicidade dessa imagem estariam ligadas aos seguintes fatos: a) primeiramente, elas têm que ser irredutivelmente indivisíveis em sua unidade; b) faz-se necessário, ainda, que a imagem seja presente e passada, ainda presente e já passada, a um só e mesmo tempo. Assim, “o presente é a imagem atual, e *seu* passado contemporâneo é a imagem virtual, a imagem especular” (DELEUZE, 2013, p. 99).

Quando Bergson denomina a imagem virtual de “lembrança pura”, é tentando distingui-la das imagens mentais, das imagens-lembrança, sonho ou devaneio, que apesar de serem imagens virtuais, são atualizadas ou estão em vias de atualização em consciências ou estados psicológicos e, para isso, utilizam como referência um novo presente que não aquele que foi, mas uma nova imagem atual em deslocamento, consoante uma lei de sucessão cronológica, de modo que a imagem-lembrança é datada. De modo inverso, a imagem virtual em estado puro se define em função do atual presente, “*do qual* ela é o passado, absoluta

⁵ Os circuitos que fazem com que a duração (virtual) se atualize em imagens-lembrança (atual). Tem como função exibir o tempo numa rememoração, numa temporalização que se dá pela memória: “A imagem-cristal é um circuito entre uma imagem atual e uma imagem virtual distintas, mas indiscerníveis” (MACHADO, 2009, p. 276). Fornazari vai dizer que a imagem-cristal não compõe um circuito com uma imagem-lembrança correlata, mas se cristaliza com sua própria imagem virtual, na medida em que se constitui por uma imagem atual e por uma imagem virtual que lhe corresponde.

e simultaneamente: particular, ela é, no entanto, “passado em geral”, no sentido em que ainda não tem data” (DELEUZE, 2013, p. 100). Dessa maneira, enquanto pura virtualidade, ela não tem que se atualizar, haja vista ser estritamente correlativa da imagem atual, com a qual forma o menor circuito que serve de base ou de ponta a todos os demais.

Portanto, a imagem virtual (lembrança pura) é constitutiva da imagem-cristal e não estão na consciência, não constituem um estado psicológico, mas existem no tempo, um tempo cindido em dois jatos dissimétricos: um passando todo presente e o outro conservando todo passado, ininterruptamente, sendo, portanto, possível de se perceber, uma imagem-tempo fundada no passado e outra no presente, ambas valendo pelo conjunto do tempo. São duas espécies de *cronosignos*: “os primeiros são *aspectos* (regiões, jazidas), os segundos são *acentos* (pontas de vista)” (DELEUZE, 2013, p. 124).

Assim, a primeira espécie de *cronosigno* – a coexistência de lençóis de passado, aproxima-se da concepção do passado bergsoniano que não se confunde com a existência mental das imagens-lembrança atualizadas, mas se conserva no tempo, sendo o elemento virtual em que se penetra para procurar a “lembrança-pura” que vai se atualizar em uma “imagem-lembrança”. Por sua vez, como essa imagem se faz a partir de um salto por meio do qual nos instalamos no passado geral para buscá-la, isso denota que a memória não está em nós, mas “somos nós que nos movemos numa memória-Ser, numa memória-mundo onde o passado aparece como a forma mais geral de um já-aí, de uma preexistência em geral” (DELEUZE, 2013, p. 121), se apresentando como a coexistência de círculos mais ou menos dilatados ou contraídos, cada um dos quais contendo tudo ao mesmo tempo, constituindo “*regiões, jazidas, lençóis* estirados ou retraídos: cada região com seus caracteres próprios, seus ‘tons’, ‘aspectos’, ‘singularidades’, ‘pontos brilhantes’, ‘dominantes’” (DELEUZE, 2013, p. 122).

Na ponta extrema desse já-aí, de modo infinitamente contraído, se estabelece o presente, como limite extremo ou o “menor circuito que contém todo o passado”, atestando a afirmação de Fellini, na qual:

somos construídos como memória, somos a um só tempo a infância, a adolescência, a velhice e a maturidade. (...). Tais são os carac-

teres paradoxais de um tempo não cronológico: a preexistência de um passado em geral, a coexistência de todos os lençóis de passado, a existência de um grau mais contraído (DELEUZE, 2013, p. 123).

Desta maneira, tem-se o presente valendo pelo conjunto do tempo, como acontecimento, próximo à fórmula de Santo Agostinho, na qual os três presentes se apresentam de modo implicado e simultâneo, porém inexplicáveis, nas pontas de presente desatualizadas: “há *um presente do futuro, um presente do presente, um presente do passado*”. Essa imagem-tempo direta é de natureza diversa da precedente: não mais a coexistência dos lençóis de passado, mas a simultaneidade das pontas de presente.

Na narração dessa imagem-tempo, a repetição distribui os três presentes às diversas personagens, de modo plausível, porém, em seu conjunto eles se tornam impossíveis, vez que esses presentes “se retratam, desmentem, apagam, substituem, recriam, bifurcam e retornam”, conferindo novo valor à narração, na medida em que a abstrai de qualquer ação sucessiva, como numa espécie de tempo cíclico da cosmologia naturalista, constituindo uma pluralidade de mundos simultâneos e uma simultaneidade de presentes em diferentes mundos. Não se trata de uma sucessão de presentes que passam conforme o tempo cronológico.

Nessa perspectiva, Deleuze ressalta a importância da profundidade de campo que encontra sua função de memorização, de temporalização, como num “convite a se lembrar”, vez que expressam regiões do passado com seus acentos próprios, definidos pelos elementos óticos tirados dos diversos planos em interação, constituindo um contínuo de duração. Dessa forma, a profundidade se define pela memória, pelas regiões virtuais do passado, alimentando-se das *plongées* e *contra-plongées* que formam contrações, como também dos *travellings* oblíquos e laterais que formam lençóis.

Não há a apresentação de uma imagem-lembrança como o convencional flashback, “mas o esforço atual de evocação, para suscitá-la, e a exploração das zonas virtuais de passado, para a encontrar, selecionar, fazer descer” (DELEUZE, 2013, p. 135). A profundidade de campo demonstra que as “regiões espacialmente distantes e cronologicamente distintas comunicam entre si no fundo de um tempo ilimitado que as tornava contíguas” (DELEUZE, 2013, p. 140).

Nesse ínterim, tem-se a distinção de dois casos da lembrança pas-

sada trazidos por Bergson e retomados por Deleuze nessa imagem-tempo do cinema, quais sejam: a) evocação de uma lembrança passada, mas que não possui mais serventia, haja vista a inexistência do prolongamento motor do presente do qual parte a evocação; b) a subsistência da imagem numa região do passado inalcançável pelo atual presente, o que impossibilita sua evocação.

Destarte, o que vai avivar a imagem-lembrança, determinando o que ela conserva do antigo presente será o plano-sequência, utilizado como um lençol de passado, com suas nebulosas, que quando evocados encarnam ou não seus aspectos em imagem-lembrança. Assim, para Deleuze, a montagem subsiste como tal sob três outros aspectos: a) a relação dos planos-sequência ou dos lençóis entre si, uns com os outros; b) a relação dos lençóis com o atual presente contraído que os evoca; c) a organização da ordem de coexistência ou das relações não-cronológicas na imagem-tempo direta.

Com efeito, por vezes, os lençóis de passado se distinguirão, mas não serão evocáveis:

o passado surge em si mesmo, mas sob a forma de personalidades independentes, alienadas, desequilibradas (...), inexplicáveis no presente em que surgem, por isso ainda mais nocivos e autônomos. Não mais lembranças, mas alucinações. É a loucura, a personalidade cindida, que agora depõe pelo passado (DELEUZE, 2013, p. 138).

Noutros momentos apresentar-se-á a amnésia, como modo de demonstração não só da inutilidade de uma evocação do passado, “mas da impossibilidade de qualquer evocação, o tornar-se-impossível da evocação, num estado do tempo ainda mais fundamental” (DELEUZE, 2013, p. 139).

Sem que haja confusão no que se refere à imagem-lembrança e à lembrança pura, vê-se que esta última se apresenta com um “magnetizador” por trás das alucinações que aquela sugere, como um lençol ou um contínuo que se conserva no tempo” (DELEUZE, 2013, p. 150). Por conseguinte, cada lençol “solicita a um só tempo todas as funções mentais: a lembrança, mas também o esquecimento, a falsa lembrança, a imaginação, o projeto, o juízo (...). As personagens são presentes, mas os sentimentos mergulham no passado” (DELEUZE, 2013, p. 151). As imagens têm como caracteres a topologia do tempo, onde o mundo se torna memória.

CONCLUSÃO

Buscou-se apresentar, portanto, que a transição de um regime de imagens a outro, traz consigo uma alteração nas concepções de pensamento, de todo e de memória. No regime orgânico das imagens-movimento esse pensamento é representacional, o filme se configura como um todo aberto e as condições de memória estão sempre atreladas ao hábito ou às possibilidades de atualização do virtual. Já no regime inorgânico das imagens-tempo, figura um pensamento sem imagem da qual ele possa ser cópia, vinculado a um encontro com o fora e as condições de memória são puras e virtuais, não atualizáveis, seja na apresentação do tempo como pontas de presente desatualizadas, seja na do tempo vertiginoso do passado puro e virtual.

Vê-se que a partir desses dois signos diretos do tempo: coexistência de lençóis de passado virtual e simultaneidade de pontas de presente desatualizado, além de estabelecer-se o indiscernível entre as imagens, estabelece-se também o indecível entre círculos do passado e diferenças inextricáveis entre pontas de presente.

Assim, na imagem-cristal do cinema moderno apresenta-se o tempo em estado puro que quebra os vínculos racionais estabelecendo relações mentais entre imagens, numa espécie de memória-mundo, não “como uma repetição habitual”, nem como uma “memória insuficiente”, mas como “força do pensamento” e “imagem direta do tempo” (VASCONCELLOS, 2006, p. 122), rompendo com a atualização constante do virtual no atual e apresentando toda a força do tempo. A imagem-cristal se configura como simulacro, que comporta a ideia do espelho e do especular, que duplicando o real sem copiá-lo é repetição e variação, fazendo um cinema de falsários e videntes, que privilegia o paradoxo e não mais a *doxa*. Uma vez que o movimento se torna descentrado, aberrante, torna-se movimento em falso, força ativa criadora de sentidos e ilusões.

Portanto, se a força do tempo torna possíveis, impossíveis, faz coexistirem passados, torna indiscernível real e imaginário, o que há é uma memória-devir como potência criadora do falso que se apresenta como coalescência temporal, desdobramento e diferenciação.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010, 4ª edição.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-tempo* (Cinema 2). São Paulo: Brasiliense, 2013.

_____. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006, 2ª edição.

FORNAZARI, Sandro Kobol. *A imagem cristal: a leitura deleuziana de Bergson nos livros sobre o cinema*. Disponível em: http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_n09/Pag_93.pdf. Acessado em 11/08/2016.

LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. São Paulo: n-1 edições, 2015.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MACIEL JUNIOR, Auterives. O que nos força a pensar?. In: ALMEIDA, Jorge Miranda de (org.) *Memória, subjetividade e corporeidade*. São Paulo: LiberArs, 2015.

PELBART, Peter Pal. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VASCONCELOS, Jorge. *Deleuze e o Cinema*. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda., 2006.

ZOURABICHIVILI, François. *Deleuze: uma filosofia do acontecimento*. São Paulo: Editora 34, 2016.

Marcuse e o surrealismo

Fabiana Vieira da Costa

(UFOP)

A relação entre Herbert Marcuse e a vanguarda artística surrealista durou de 1945 até 1971. Em 1945 Marcuse escreve o ensaio, “Algumas considerações sobre Aragon: arte e política na era totalitária”, cujo o tema é o surrealismo e sua análise pontua-se no exame da dimensão estética, pela via de sua potência negativa, ou seja, pela via do seu guia político.

A união entre as dimensões estética e política, na via marcuseana, não busca um elogio barato ao fazer artístico politizado ou a representação do ato político como simulação da experiência estética. Ela quer ir além, quer dar origem as fundamentações requeridas para o suporte das novas formas de sensibilidade indispensáveis à potencialização das “formas de vida” essencialmente diversas daquelas ratificadas pelos aparatos repressivos do *status quo*.

A arte como instrumento de oposição, depende da força alienadora da criação estética, de seu poder em permanecer estranha, antagônica, transcendente à normalidade e, ao mesmo tempo, ser o reservatório das necessidades, faculdades e desejos reprimidos do homem.¹

A dimensão estética tem a possibilidade de estabelecer vínculos de comunicação, principalmente quando a percebemos como o *médium* capaz de entrelaçar as esperanças futuras e ‘utópicas’ com as condições materiais do presente, transformando-se no suporte da construção de uma nova realidade, liberta dos automatismos determinantes impostos à sociedade unidimensional introjetados pela cultura de massa.

³ MARCUSE. “Algumas considerações sobre Aragon: arte e política na era totalitária”, In. *Tecnologia, guerra e fascismo*, p. 270.

Assim, os movimentos de vanguarda visavam em primeira instância uma ‘outra educação estética do homem’, noutras palavras, eles buscavam o novo sentido e a nova função da sensibilidade manifesta como uma força de ação. Traziam a emancipação dos sentidos como uma pré-condição medular na edificação de uma sociedade livre, tendo como foco a mescla entre arte e vida na direção da estetização do real.

Nessa perspectiva, para falar das criações artísticas, recorreremos as palavras de Benedito Nunes e, pontuamos que

A impotência (...) do artista exterioriza-se (...) num ímpeto destrutivo que atingiria a própria finalidade da arte, como sucedeu em determinados movimentos artísticos insurreccionais [(...)como o] (*surrealismo*), que propõem a preliminar inversão da cultura, inclusive da linguagem, para desvincular violentamente a poesia e a arte de sua dependência aos padrões comunicativos contaminados pelos hábitos mentais da sociedade indústria, (...). Uma nova linguagem, chocante, contraditória, liberta de nexos lógicos, intencionalmente absurda, deveria substituir a sintaxe poética gasta e perimida.⁴

Nas palavras do líder do movimento surrealista, André Breton, ‘o Surrealismo era acima de tudo um movimento revolucionário’, pois o seu intuito era a revolução da experiência humana pessoal, cultural, social e politicamente. Exaltamos que a liberdade e felicidade são a meta de toda arte revolucionária, segundo Marcuse, “a mais revolucionária obra de arte será esotérica e anti-coletivista ao máximo em prol da meta da revolução, isto é, a liberdade do indivíduo”⁵.

A felicidade é percebida como “a realização de necessidades, desejos e potencialidades inteiramente desenvolvidas do homem, e simultaneamente a libertação do universal aparato de produção, distribuição e administração que tudo abarca, e que hoje arregimenta sua vida [a do indivíduo.]”⁶. Temos aqui a finalidade da obra de arte revolucionária, ressaltando que sua realização está no campo da política e, por assim ser, está além da fronteira da circunscrição estritamente artística, pois a finalidade da obra vai além da envergadura da própria arte.

⁴ NUNES, B. *Introdução à filosofia da arte*, p. 49.

⁵ MARCUSE, H. “Some remarks on Aragon”, p. 203.

⁶ Idem.

Em sua origem a concepção da arte como transcendência situa a discussão sobre as fronteiras entre arte e política; nas vias marcuseanas, “a arte é essencialmente irrealista: a realidade criada por ela é estranha e antagonista à outra, a realidade realística à qual ela nega e contradiz – em benefício da Utopia que deve tornar-se real”, porém “a libertação é realista, é ação política”⁷.

Por esse viés, notamos que na arte, “o conteúdo da liberdade só será mostrado indiretamente, e através de algo mais que não é a própria meta, mas possui o poder para iluminá-la”⁸. Por assim ser, Marcuse exalta que o “poder de oposição, de negação da arte, irá aparecer na forma, no artístico a priori que configura o conteúdo”⁹. A arte como transcendência pode trazer à baila seu caráter afirmativo, idealizante da arte e, além disso pensar a arte como capaz de ‘iluminar’ uma meta político-revolucionária.

Marcuse irá persistir ao longo de toda sua produção na afirmação da sensibilidade (sensualidade) enquanto uma qualidade inerente à arte atenuando o seu permanente caráter afirmativo, assim recorrendo as palavras de Miles temos a ideia de que “se a libertação requer ação, a arte o reflete indiretamente com a re-afirmação da sensualidade”¹⁰, pois a sensualidade “expressa o protesto do indivíduo contra a lei e a ordem da repressão”¹¹. Um outro ponto debatido por Marcuse, visto que a sensualidade na arte “preserva a meta da ação política: libertação”¹².

A associação do Surrealismo com as artes pauta-se na sua vontade de transcendê-las, porém seus ideais vão além disso. O movimento não faz referência, apenas, aos auto-identificados surrealistas, mas sim a uma longa série de atos criativos de revolta, de esforços de liberdade da imaginação. A vanguarda surrealista é a “necessidade de luta contra a razão para salvar a imaginação”¹³.

⁷ Idem.

⁸ Idem.

⁹ Idem.

¹⁰ MILES, M. *Herbert Marcuse: An Aesthetics of Liberation*, p. 73.

¹¹ MARCUSE, H. “Some remarks on Aragon”, p. 204.

¹² Idem.

¹³ NUNES, B. *Introdução à filosofia da arte*, p. 49.

Sua fundamentação abarca as ideias de Hegel, Marx e Freud e, em suma, é pensado como o esforço da humanidade para libertar a imaginação como um ato revolucionário contra a sociedade. O acesso ao supersensível almejado pelo Surrealismo, ou o acesso ao inconsciente pensado por Freud, podem ser traduzidos por uma frase marcante do movimento: “seja realista, deseje o impossível”.

A potência sensível de que os movimentos falam, é a nova sensibilidade, é o desejo de um modo de sentir transformado, pois esse é introjetado pela sociedade unidimensional modelando a imaginação e razão. Temos aqui o importante papel da arte na transformação social, na percepção de Marcuse: semear a nova sensibilidade e se transformar na força material da reconstrução social; compor o impulso, a sensibilidade e a percepção que são vitais à transformação radical da sociedade (presente em suas ideias desde 1955 em *Eros e Civilização*).

A nova sensibilidade traz em seu corpo a percepção do papel ativo dos sentidos na composição da experiência indo contra o classicismo da filosofia que detém os sentidos à passividade e recepção. Assim, os fenômenos artísticos, são trazidos como aquilo que ressalta a possibilidade de a fantasia proporcionar ao sujeito a realização, na dimensão estética, daquilo que não acontece na vida - figurando o que é tido como não-realizável na realidade (distinta dela e efetivamente mostrando-se como uma apresentação do real). Por assim ser, seguindo as palavras de Marcuse, “a nova sensibilidade tornou-se um fator político”¹⁴ ao representar uma dupla práxis, a negação daquilo que era estabelecido e a afirmação do desejo de liberdade.

Destacamos que o frankfurtiano não se deteve a análise das potências tecnológicas objetivas para a libertação junto ao capitalismo, foi além pensando as possibilidades subjetivas para a revolução no interior dos indivíduos. Pois, a transformação no âmbito da subjetividade, direcionando os sujeitos a nova sensibilidade, na percepção de Marcuse; nos leva a negação dos valores, necessidades, desejos (etc.) criados pelo sistema que nos habitam a priori e fortalecem sua permanência. Em suas palavras:

¹⁴ MARCUSE. H. *An Essay on Liberation*, p. 23.

A nova sensibilidade, que expressa a ascensão das pulsões de vida sobre a agressividade e a culpa, nutriria, em escala social, a necessidade vital em direção à abolição da injustiça e da miséria, e configuraria a subseqüente evolução do ‘padrão de vida’.¹⁵

Por assim ser, a nova sensibilidade nos possibilita erguer uma nova sociedade, pois “ela emerge na luta contra a violência e exploração, na medida em que essa luta é direcionada para a obtenção de modos e formas de vida essencialmente novos”¹⁶ e, acaba por nos direcionar à

Afirmção do direito de construir uma sociedade na qual a abolição da miséria e do trabalho penoso resultem em um universo onde o sensual, o lúdico, o calmo e o belo se tornem formas de existência e portanto a Forma da sociedade ela mesma.¹⁷

A defesa aqui pauta-se na percepção de que

o surrealismo recusou-se a aceitar a realidade comum do senso comum. Tentou converter a arte numa atividade de rejeição do mundo, de anulação da existência cotidiana, numa *práxis* mágica de excitação psicológica (...), destinada a extrair do inconsciente, fugidio e oculto, que as relações sociais e a vida civilizada reprimam e soterraram, a verdadeira realidade humana.¹⁸

A recusa à realidade estabelecida e a necessidade de liberdade, exaltadas pelas obras surrealistas, trouxe as claras as injustiças existentes no sistema capitalista. Na via marcuseana, a exaltação do nascer da nova subjetividade no interior do indivíduo (parte do todo social), dispõe (também) de um modo rudimentar a possível libertação de uma nova realidade.

A mistura almejada entre arte e vida dar-se-ia por intermédio da substituição da categoria obra de arte pela “poética dos gestos”, na via surrealista, donde essa reação a sociedade dita reificada volta-se a produtividade e consumo de mercadorias pela via dos gestos que ainda não foram gessados promovendo a invasão repentina como se fosse uma explosão da poesia.

¹⁵ Idem.

¹⁶ Idem, p. 29.

¹⁷ Idem.

¹⁸ NUNES, B. *Introdução à filosofia da arte*, p. 50.

Amparado pelas ideias de Whitehead e André Breton, Marcuse traz a imaginação exaltando sua função crítica e ressaltando a sua importância na dimensão política como um ato de oposição às imposições da sociedade. É sabido que Marcuse afirma que os surrealistas foram os primeiros a darem corpo à potência revolucionária da teoria psicanalítica freudiana sustentando a possibilidade da nova conjectura do real, donde a fantasia (imaginação) e a realidade não seriam análogos:

Reduzir a imaginação à condição de escrava, ainda quando disso dependesse o que é grosseiramente chamado de felicidade, seria atraiçoar o supremo imperativo de justiça que se encontra no íntimo de cada um. Somente a imaginação é capaz de mostrar-me aquilo que pode ser.¹⁹

Marcuse traz Whitehead ao pensar que “A verdade de que uma determinada proposição a respeito de uma ocasião real é inverdadeira poderá expressar a verdade vital no tocante à realização estética. Exprime a “grande recusa” que é sua característica primordial”²⁰. A Grande Recusa então é “o protesto contra a repressão desnecessária, a luta pela forma suprema de liberdade – ‘viver sem angústia’”²¹ e, somente é formulada sem as repreensões do princípio de desempenho (do momento histórico em desempenho) na elocução da arte. Essa só irá se compor como a expressão da Grande Recusa (na sociedade avançada) ao se opor às formas da arte tradicional, ao se tornar gradativamente surrealista e atonal.

A arte apreendida como elaboração e objetivação da fantasia, assim como a Grande Recusa, têm sua origem na revolta que, de acordo com uma leitura marcuseana de Freud, é imanente à imaginação. Segundo Freud as imagens produzidas pela imaginação estão ligadas ao passado arcaico anterior à civilização, já Marcuse diz que essas imagens clamam a percepção de uma civilização não-repressiva, vinculando-se assim, também ao futuro – nas suas palavras: “O valor de verdade

¹⁹ BRETON citado por MARCUSE em *Eros e civilização*, p. 138.

²⁰ WHITEHEAD citado por MARCUSE em *Eros e Civilização*, p. 139.

²¹ Idem, MARCUSE; ADORNO, p. 139.

da imaginação relaciona-se não só com o passado, mas também com o futuro; as formas de liberdade e felicidade que invoca pretendem emancipar a realidade histórica”²², por assim ser, o novo princípio de realidade, divergente do princípio de desempenho encontra-se delineado na dimensão estética.

Marcuse afirma que a potência de oposição estaria na capacidade de tomar o autor enquanto tema – como um “a priori político de oposição artístico”²³. Assim sendo, temos a exaltação da poesia surrealista como a “forma artística” mais eficaz no trabalho de edificar uma nova sensibilidade potencializando as “novas formas de pensar e sentir”, ou seja, o surrealismo na teoria do frankfurtiano é percebida como “forma artística” e não como “poética dos gestos”.

Diferente de 1945 em que abordou a situação da arte no período totalitário afirmando que diante da realidade horrenda a estratégia vanguardista impressionista é inocente (Marcuse) dez anos depois em *Eros e civilização* reavalia o surrealismo, pautado na contextualização histórica e na crítica a arte tradicional, recolocando a dimensão política de integração do negativo pela forma estética, assim a forma surrealista revela a grande recusa, nas vias marcuseanas.

Em 1971 em carta a Franklin Rosemont²⁴, publicada no volume 4 do *Collected papers*, temos o endossamento da posição marcuseana sobre os surrealistas, pautada na afirmação das notáveis afinidades nos trilhos de suas reflexões. O encontro entre os surrealistas de Chicago e o filósofo alemão visou o aperfeiçoamento das ideias a partir da concepção de que “a arte é a imagem do potencial – que aparece no universo da existência estabelecida”, ou seja, “a arte como índice de um outro possível”²⁵.

Temos, então, a exigência de “preservar a incompatibilidade da “forma artística” e da “forma da realidade”, nas ideias de Marcuse, “a fim de que a primeira não seja inteiramente subsumida pela última”²⁶. Pois a ‘outra educação estética do homem’ não provém da não material-

²² Idem, p. 138.

²³ MARCUSE. H. *An Essay on Liberation*, p. 274.

²⁴ MARCUSE. “Letters to the Chicago Surrealists”, In. *Collected papers of Herbert Marcuse*, vol. 4: *Art and liberation*. Londres e Nova York: Routledge, 2007.

²⁵ Ibid, p. 74.

zação da arte, em outras palavras, não advém da superação da categoria obra de arte, almejando a estetização da vida no sentido surrealista.

A recuperação da sensibilidade (*Sinnlichkeit*) delineada como o objetivo geral da teoria de Marcuse e resultado de seu interesse pelos movimentos de vanguarda, em especial, o surrealismo. Para a valorização da sensibilidade, como afirmamos, é indispensável a emancipação política, já que a sociedade se reproduz, na consciência dos homens e em seus sentidos – assim, a “emancipação da consciência se enraíza na emancipação dos sentidos”²⁷.

A defesa marcuseana é o proclame de que não se trata de um “gesto filosófico” ou uma redefinição (em seu sentido ontológico) dos objetos com o intuito de trazer à baila a crítica aos aparatos tradicionais e ao próprio circuito artístico. O esforço de Marcuse voltou-se a caracterização da função social e política da arte, já que ela; “a arte não pode mudar o mundo, mas pode contribuir para a mudança de consciência e impulso nos homens e mulheres que poderiam mudar o mundo”²⁸.

REFERÊNCIAS

BRETAS. *A contestação do sonho em Walter Benjamin*, São Paulo: Humanitas, 2008.

_____. *Do romance do artista à permanência da arte: Marcuse e as aporias da modernidade estética*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2013.

BRETON, A. *Manifestos do Surrealismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

GOMES, D. “A dimensão Política da Arte na obra de Herbert Marcuse”, 2014 – Dissertação de Mestrado apresentada ao PPG em Estética e Filosofia da Arte do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto.

HABERMAS. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

²⁶ Idem.

²⁷ HABERMAS. *O discurso filosófico da modernidade*, p. 71.

²⁸ MARCUSE, H. *A dimensão estética*, p. 42.

KANGUSSU. *Leis da liberdade: A relação entre estética e política na obra de Herbert Marcuse*. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

KELLNER, Douglas (ed.). *Technology, War and Fascism: Collected Papers of Herbert Marcuse*, v. 1. London: Routledge, 1998, pp. 199-214.

MARCUSE, H. “Algumas considerações sobre Aragon: arte e política na era totalitária”, In. *Tecnologia, guerra e fascismo*. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.

_____. *An Essay on Liberation*. Boston: Beacon Press, 1969.

_____. *A dimensão estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

_____. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

_____. “Letters to the Chicago Surrealists”, In. *Collected papers of Herbert Marcuse*, vol. 4: *Art and liberation*. Londres e Nova York: Routledge, 2007.

_____. “Some remarks on Aragon: Art and Politics in the Totalitarian Era”. In: MILES, M. *Herbert Marcuse: An Aesthetics of Liberation*, Londres: Pluto, 2012. NUNES, Benedito *Introdução à história da arte*. Editora Ática, São Paulo, 1999.

O corpo do pensamento: sobre a escrita filosófica e sua dimensão expressiva

Mariana Andrade Santos

(UFG)

Se considerarmos que os filósofos contemporâneos reivindicaram para a filosofia a atividade essencial da reflexão autocrítica, podemos afirmar que a crítica da razão e a crítica ao projeto iluminista trouxeram à tona a necessidade desse exercício autocrítico do pensar filosófico. Uma das questões postas diz respeito às relações recíprocas entre pensamento e linguagem, fazendo assim com que a reflexão sobre a forma de apresentação da filosofia ganhasse um lugar de destaque. As filosofias de Walter Benjamin e Theodor Adorno são marcadas por essa insistência na necessidade da filosofia pensar a sua própria forma e as questões relativas à escrita filosófica são essenciais na filosofia de ambos. O que gostaríamos de investigar nesse texto que agora toma a palavra é o modo como essa importância conferida pelos filósofos à questão da forma está relacionada a uma reinvidicação da dimensão estética do discurso através da defesa do caráter linguístico e de expressão do exercício do pensamento filosófico, presente tanto em Benjamin quanto em Adorno.

A preocupação fundamental com o resgate do caráter linguístico do exercício filosófico marca o pensamento de Benjamin desde o seu projeto epistemológico de juventude. No texto escrito em 1918, *Sobre o programa da filosofia a vir*, em que o jovem filósofo dialoga com filosofia de Kant, a insuficiência detectada e sua conseqüente proposta de reformulação do projeto kantiano se baseiam na exigência da reflexão sobre a essência linguística do conhecimento. Diz Benjamin (1991) que a grande transformação, a correção à qual deve ser submetida a filosofia é o deslocamento do conceito de conhecimento que deve ser pensado em relação à linguagem e não de modo unilateral para as matemáticas, já que “todo conhecimento filosófico tem sua única expressão na linguagem e não em fórmulas e

números”¹ (BENJAMIN, 1991, p. 83). É somente através desse resgate da essência linguística do pensamento filosófico que Benjamin vislumbra a possibilidade de ampliar o conceito kantiano de experiência e uma alternativa ao modelo epistemológico moderno.

Benjamin critica o que chama de concepção mecânica da experiência, isto é, uma noção de experiência elaborada a partir do modelo de experimentação da ciência moderna e a filosofia que se desenvolve sob as bases do paradigma físico-matemático iluminista. A necessidade de reformulação do projeto kantiano é consequência da reivindicação da necessidade de pensar outra forma de apreensão dos fenômenos não restrita às formas representacionais (*Vorstellung*), isto é, que supere o esquematismo sujeito-objeto e a sistematização através da subordinação dos elementos. Essa recusa das formas representacionais aparece nos seus primeiros escritos e permanecerá por toda a sua obra. A busca de uma via alternativa à filosofia da representação levará Benjamin a desenvolver, em seus textos seguintes, uma teoria da linguagem ampliando a concepção de linguagem para que esta não fique reduzida à sua dimensão representativa-comunicacional. O resgate da essência linguística do pensamento filosófico passa pelo resgate de uma dimensão mimético-expressiva que caracteriza sua teoria da linguagem, desenvolvida ainda nos anos de juventude. A crítica epistemológica do prefácio do livro sobre o *Trauerspiel*² de 1925 é caracterizada por Benjamin como um segundo

¹ O texto não possui tradução publicada em português. Tradução nossa a partir da tradução espanhola (BENJAMIN, 1991c) cotejada com o original (BENJAMIN, 1991b).

² Diversos tradutores, comentadores e estudiosos de Benjamin divergem e propõem alternativas para a tradução de *Trauerspiel*. Rouanet bem evidencia essas dificuldades, ora apontadas, na nota de sua tradução. (Cf. ROUANET, Sergio Paulo. Nota do Tradutor. In: BENJAMIN, 1984, pp. 9-10.) As duas traduções para o português publicadas dessa obra possuem o termo traduzido de formas diferentes. Rouanet (BENJAMIN, 1984) traduz como drama barroco, Barrento (BENJAMIN, 2013) adota o drama trágico. As duas alternativas têm insuficiências. Barrento verte para o português a alternativa *tragic drama* do tradutor inglês John Osborne (BENJAMIN, 2003), contrariando a opção das línguas neolatinas ou românticas como faz Rouanet. A aproximação pelo parentesco das línguas, entretanto, não ajuda na articulação contextual do termo. O significado corrente de *Trauerspiel* é tragédia, designada em alemão também por *Tragödie*. É justamente a diferenciação entre *Trauerspiel* e tragédia que Benjamin reivindica em seu livro, contra a interpretação da tradição da crítica literária do Barroco. Drama é uma categoria mais geral que Benjamin utiliza para referir-se tanto ao *Trauerspiel* como a tragédia clássica. Drama barroco, apesar de resolver boa parte dos objetivos práticos da tradução, traz alguns prejuízos. *Trauerspiel* é gênero literário que nasce no barroco, mas não se refere exclusivamente a esse período. Drama

momento de desenvolvimento da sua teoria da linguagem³ e marca a sua renúncia total ao ideal de sistema da tradição filosófica.

Walter Benjamin foi o filósofo que colocou em evidência a importância da questão da forma de apresentação ou exposição (*Darstellung*) do pensamento filosófico. O conceito de apresentação aparece logo na primeira linha do prefácio, numa afirmação enfática de Benjamin: “É característico do texto filosófico confrontar-se, sempre e de novo com a questão da apresentação”⁴ (BENJAMIN, 1984, p. 49). No prefácio do *Trauerspiel* Benjamin expõe os alicerces teóricos de sua filosofia na forma de uma crítica do conhecimento. Benjamin procura com o prefácio mostrar a interpelação entre linguagem, história e verdade: operando uma reabilitação das dimensões históricas e estéticas do pensamento filosófico. A questão da forma de apresentação caracteriza a tarefa filosófica porque Benjamin defende que o esforço expressivo da linguagem constitui o exercício do pensamento filosófico. Em um dos fragmentos de *Imagens do Pensamento* Benjamin (2000, p. 268) afirma: “É sabido que o dizer não é apenas a expressão do pensamento, mas também a sua realização. Do

barroco caracteriza-se como um vocabulário específico de crítica literária enquanto *Trauerspiel* é tem uso comum na língua alemã. Haroldo Campos (1992) sugere o neologismo luti-lúdico, buscando etnologicamente uma aproximação na tradução em português. *Spiel* refere-se a jogo, espetáculo, folguedo e *Trauer* designa tristeza, não de forma geral, mas a tristeza provocada pela morte, isto é, o estado do luto. *Trauerspiel* que Benjamin utiliza para caracterizar o teatro barroco alemão seria, então, uma encenação do luto. A saída de Campos faz jus ao composto da palavra original, mas desdobra a dificuldade de operá-la dentro da argumentação filosófica. Romero de Freitas (2003) sugere a opção drama de luto, uma opção que parece interessante mas apaga o elemento do lúdico que a expressão original possui. Pela dificuldade da tradução optaremos por designar o termo no original em alemão.

³ Benjamin descreve o *TrauerspielBuch* como “antigo trabalho sobre a linguagem (...) maquilado em teoria das ideias” em carta a Scholem, datada de 19 de fevereiro de 1925. Cf. BENJAMIN, Walter. *Correspondance*, v. I, Tradução de G. Petitedemange. Paris: Aubier-Montaigne, 1989, p. 71 apud MURICY, 1999, p. 131.

⁴ Tradução modificada. Os dois tradutores dessa obra de Benjamin publicadas em português, a saber, Barrento (BENJAMIN, 2013) e Rouanet (BENJAMIN, 1984), traduzem a palavra *Darstellung* utilizada por Benjamin (1991, p. 207) como representação. Gagnebin (2005, p. 184) discute a tradução e sentido da palavra *Darstellung* e aponta que o termo deve ser traduzido por apresentação ou exposição, afastando a opção de traduzi-la por representação, porque remeteria ao sentido clássico do processo de representação mental de objetos exteriores ao sujeito (*Vorstellung*), quando é justamente dessa tradição da filosofia da representação que Benjamin está se contrapondo. Por essa razão, optamos por seguir a alternativa de Gagnebin e pela modificação das traduções disponíveis.

mesmo modo, o caminhar não é apenas a expressão do desejo de alcançar sua meta, mas também a sua realização.” O traçado da escrita expõe o percurso do pensamento, o corpo do texto, a sua forma, é o espaço onde se realiza o pensamento. E se como lembra Benjamin (1994, p. 37), retomando uma antiga significação romana, texto é aquilo que é tecido, o primeiro entrelaçamento que se mostra é aquele entre linguagem e pensamento. Ao se colocar como ponto de partida para o filosofar essa relação profunda entre pensamento e linguagem, a reflexão sobre a forma de apresentação ou exposição (*Darstellung*) da filosofia torna-se fundamental e desemboca, por sua vez, na discussão sobre as fronteiras e os limiares entre a filosofia e a literatura.

No prefácio crítico-epistemológico, Benjamin (1984, p. 50) distingue duas formas de conceber o pensamento filosófico, opõe a filosofia como guia para conhecimento (*Erkenntnis*) e a filosofia como apresentação (*Darstellung*) da verdade. O primeiro modo do pensamento filosófico desenvolve-se através dos procedimentos demonstrativos lógico-matemáticos, enquanto o segundo reivindica a natureza histórica e linguística do pensamento filosófico. Nesse modo do pensamento filosófico defendido por Benjamin a filosofia é entendida como exercício da forma e escrita da apresentação, o pensamento filosófico realiza-se na codificação história das línguas e não pode ser expresso através de um *more geometrico*. É importante ressaltar que Benjamin não está invalidando um dos modos do pensamento filosófico e sim reivindicando o direito à existência dessa outra dimensão do pensamento filosófico e outra possibilidade para a expressão filosófica. Segundo Benjamin a filosofia que se desenvolve através dos instrumentos da lógica-matemática acaba por eliminar o verdadeiro problema com o qual a filosofia deve lidar, que é a questão da apresentação, e se distancia da verdade que só pode ser alcançada pela linguagem, através do exercício da forma de apresentação. Benjamin faz, então, uma crítica a filosofia apresentada na forma do sistema. Diz Benjamin (1984, p. 50):

O conceito de sistema, do século XIX, ignora a alternativa à forma filosófica, representada pelos conceitos da doutrina e do ensaio esotérico (...) Na medida em que a filosofia é determinada por esse conceito de sistema, ela corre o perigo de acomodar-se num sincretismo que tenta capturar a verdade numa rede estendida entre

vários tipos de conhecimento, como se a verdade voasse de fora para dentro. (...) Se a filosofia quiser permanecer fiel à lei de sua forma, como apresentação da verdade e não como guia para o conhecimento, deve-se atribuir importância ao exercício da forma, e não à sua antecipação, como sistema.

O sistema para Benjamin, age como se pudesse capturar e possuir a verdade. Benjamin diferencia verdade e conhecimento: o sistema pode ser capaz de possuir o conhecimento mas a verdade não pode ser possuída, qualquer tentativa de posse é infrutífera uma vez que a verdade só pode ser apresentada através do exercício da apresentação contemplativa. Benjamin nos fala, então, de uma apresentação contemplativa da verdade através da imersão nos pormenores da coisa e nos diversos estratos ou camadas de sentidos que elas possuem.

A leitura do *Trauerspielbuch* tem uma influência muito grande na filosofia de Adorno, o contato com as ideias expostas por Benjamin marcarão e instigarão o pensamento de Adorno. Sem que desconsideremos as divergências teóricas com as quais os dois filósofos se confrontarão e as particularidades de seus pensamentos, uma evidência é inegável: as questões apresentadas por Benjamin naquelas páginas densas e obscuras de sua crítica epistemológica deixaram rastros e ecoam na filosofia de Adorno. Também em um prefácio, de sua obra *Dialética Negativa*, Adorno (2006, p. 37) afirma:

Para a filosofia a sua apresentação não é algo indiferente e extrínseco, mas imanente à sua idéia. Seu momento expressivo integral, mimético-aconceitual, só é objetivado por meio da apresentação – da linguagem. (...) O pensamento só se torna conclusivo enquanto algo expresso, somente por meio da apresentação linguística; o que é dito de maneira frouxa é mal pensado. Por intermédio da expressão, o acuro lógico é conquistado laboriosamente para o que é expresso.

Na passagem citada, Adorno evidencia o caráter de linguagem do pensamento filosófico e a centralidade da questão da apresentação do pensamento filosófico. Os vestígios do pensamento apresentado por Benjamin no seu prefácio são notórios. Isto porque, assim como Benjamin,

Adorno constrói sua filosofia a partir desse resgate da essência linguística do pensamento filosófico. A preocupação primordial com a forma de apresentação da filosofia levou Benjamin, nas palavras de Adorno, a filosofar contra a filosofia (ADORNO, 1986, p. 194), isto é, contra as exigências sistemáticas da tradição filosófica. Adorno e Benjamin têm em comum a mesma renúncia ao modelo metodológico lógico-matemático que busca apropriar-se da verdade por meio do sistema filosófico. Contra o sistema Benjamin recorre à forma do tratado medieval, apontando as mesmas características da forma moderna do ensaio, que Adorno defenderá tão enfaticamente em *O ensaio como forma*. Os filósofos procuram uma alternativa de uma forma para a escrita filosófica que não se devolva através dos “instrumentos coercitivos da demonstração matemática” (BENJAMIN, 1984, p. 50).

A forma da escrita aparece, desse modo, em Benjamin e Adorno, como possibilidade do desvio. Por esta razão, Benjamin afirma que o método é o contrário do que é o método: o método é desvio. Ao lado da caracterização do método como desvio aparece a metáfora do mosaico. Benjamin relaciona a forma do tratado com o mosaico pois ambos justapõem elementos isolados e heterogêneos Diz Benjamin (1984, pp. 50-51):

A quintessência do seu método é apresentação. Método é caminho indireto, é desvio. A apresentação como desvio é portanto a característica metodológica do tratado (...) Incansável, o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas. Esse fôlego infatigável é a mais autêntica forma de ser da contemplação (...) Pois ao considerar um mesmo objeto nos vários estratos de sua significação, ele recebe ao mesmo tempo um estímulo para o recomeço perpétuo e uma justificação para a intermitência do seu ritmo. Ele não teme, nessas interrupções, perder sua energia, assim como o mosaico, na fragmentação caprichosa de suas partículas, não perde sua majestade.

A forma ensaística aparece, na filosofia de Adorno, como a grande opositora ao procedimento metodológico cartesiano. A forma ensaística renuncia à maneira de proceder dos sistemas filosóficos e abandona as regras metodológicas estabelecidas por Descartes em seu *Discurso do Método*. Na história do pensamento, diz o filósofo (ADORNO, 2003, pp. 24-25), o ensaio foi um dos poucos que ousou colocar em dúvida o direito,

sempre tido como incondicional, do método. Nesse sentido, ensaiar seria o oposto de seguir um método, uma vez que proceder através de um método é seguir um caminho pré-estabelecido, isto é, que delimita a investigação dentro de um caminho traçado que permita segurança e certeza ao empreendimento buscado. O ensaio, enquanto forma de apresentação, denuncia as pretensões de totalidade e continuidade como teoricamente suplantadas.

Na forma ensaística o modo de apresentação é tão fundamental uma vez que o seu elemento expressivo é decisivo para sua formulação. No ensaio, o que se pretende nunca é uma mera comunicação de conteúdos. Conteúdo e forma de apresentação são inseparáveis: ele não age como quem comunica um conteúdo pronto e indiferente a sua forma de dizer. Aquilo que o ensaio quer dizer está unido a sua forma de dizer, isto é, ao próprio dizer. O ensaio, por isso, nunca age como se tivesse exposto por completo a coisa, mas sim construído um modo de expressão dela. Essa característica que marca a forma ensaística carrega algo em comum com a peculiaridade do pensamento filosófico. Para Adorno (1995, p. 23), como o pensamento filosófico se realiza, antes de tudo, na formulação do problema, para a filosofia a apresentação também é um momento imprescindível. Por esta razão, Adorno (2003) afirmará a forma ensaística como aquela que melhor consegue realizar e expressar o pensamento filosófico. As observações de Adorno sobre o ensaio evidenciam, portanto, a relação profunda entre a forma de apresentação e conteúdo do pensamento filosófico, tal qual a posição defendida por Benjamin na crítica epistemológica no prefácio do *Trauerspielbuch*.

Para Adorno, a forma ensaística não cria uma estrutura, um construto fechado como os sistemas filosóficos; Adorno afirma (2003, p. 30) que a configuração própria do ensaio é o movimento. O ensaio é marcado, portanto, por uma profunda interação entre os conceitos de modo a formarem uma espécie de tessitura em que esses estão dispostos em configuração de um campo de forças. O que diferencia o ensaio das formas consagradas pela tradição filosófica é o meio como ele arranja os seus conceitos. O ensaio desenvolve-se reunindo os conceitos, operando através da coordenação desses e não através da subordinação. O ensaio não abandona, pois, a argumentação ou simplesmente se opõe a lógica discursiva, ele abandona o procedimento discursivo da hierarquização

subordinativa. Para Adorno (2003, p. 31), na tradição é esse procedimento que confere alicerce e força persuasiva para os discursos teóricos dos sistemas filosóficos. O ensaio, entretanto, não deixa de ser discurso e não é alógico. É justamente porque o ensaio não abre mão da linguagem discursiva e do trabalho com os conceitos que a exposição se torna tão fundamental para essa forma de apresentação.

O ensaio, diferentemente do pensamento produzido pelos sistemas tradicionais da filosofia, escolhe para si a experiência intelectual como modelo da sua própria organização conceitual. Segundo Adorno (2003, p. 32), na experiência intelectual os conceitos não formam uma ordem contínua de operações, isto é, o pensamento não avança em um sentido único. Por isso Adorno (2003, p. 30) afirma que “o ensaio procede, por assim dizer metodologicamente sem método.” Esse desvio do método operado pela forma da escrita opera uma quebra do *continuum* linear argumentação lógico-discursiva e na estrutura metodológica que aprisiona o pensamento em sua necessidade de ser contínuo e ininterrupto: nessa forma de conceber o pensamento filosófico, contrariamente, o pensamento escapa dos limites do método e nele é permitido ao pensamento errar e caminhar por desvios, através de descontinuidades e atalhos através da tensão criada pela reunião desses fragmentos do pensamento - isolados e diferentes entre si como os elementos que formam mosaico. A relação entre as partes, entre os fragmentos do pensamento não é de ordem lógico-matemática ou casual. A imagem que Adorno (2003, p. 30) traz à tona é a de um tapete, em que os pontos ou nós que o constituem são como os vários momentos do pensamento que se entrelaçam. O pensador que consegue fazer de si mesmo palco dessa experiência, sem tentar desemaranhá-la é aquele que está mais próximo dessa verdadeira experiência intelectual. Na defesa adorniana do ensaio ouvimos ecoar a conhecida afirmação de Benjamin (1984, p. 50) no prefácio: “A quintessência do seu método é a apresentação. Método (*Weg*) é caminho indireto, é desvio (*Umweg*)”.

No prefácio da *Dialética Negativa* Adorno nos mostra uma interessante interpretação do conceito de dialética: etimologicamente, a dialética entendida como “*organon* do pensamento” (ADORNO, 2009, p. 55) expressaria justamente o co-pertencer da linguagem e do pensamento. Adorno (2009, p. 54) diz que “pela sua ligação, seja manifesta, seja latente, a textos, a filosofia confessa o que ela tenta em vão negar pelo ideal de método, a

saber, sua essência linguística”. A defesa da essência linguística do pensamento filosófico, isto é, o seu pertencer à linguagem, nas filosofias de Adorno e Benjamin trazem à cena e tornam visível o corpo do pensamento, isto é, a linguagem entendida como a expressão física do pensamento. A defesa dessa dimensão linguística do pensamento filosófico evidencia o momento não-conceitual do e no próprio conceito: esse momento mimético do pensamento se funde no momento racional, uma faculdade mimética que coexiste justo ao órgão lógico. Para Adorno (2009, p. 18), todos os conceitos, mesmo os filosóficos, apontam para um elemento não-conceitual: esse seria o momento ou a dimensão mimética do pensamento.

Adorno, nessas páginas introdutórias de sua obra, afirma que a essência linguística foi prescrita ao longo da história da filosofia como retórica e é essa dimensão retórica que defende e faz ver que na filosofia o pensamento só pode ser pensado na linguagem. O filósofo nos fala de uma espécie de alergia ou preconceito da tradição filosófica com relação ao aspecto retórico do pensamento: a dimensão retórica do pensamento foi historicamente considerada “uma mácula do pensamento” (ADORNO, 2009, p. 55). Adorno relaciona, então, o aspecto retórico do pensamento como sendo sua dimensão mimético-expressiva e, portanto, a dimensão corporal do próprio pensamento. Tomando, então, a linguagem como sendo o corpo do pensamento, Adorno (2009, p. 56) afirma que essa questão sempre foi vista como pecaminosa pela filosofia. Isto porque historicamente, na filosofia, o corpo sempre foi considerado como aquilo que atrapalha e rebaixa a alma. Segundo esse olhar crítico para a história da filosofia, existiria na filosofia um ideal ainda vigente que procura emancipar o pensamento de sua relação com o corpo e com a linguagem, na tentativa de se aproximar do pensamento puro: na expressão de Jeanne-Marie Gagnebin (2001, p. 358), “o ideal desencarnado e deslínguístico do pensamento filosófico”, isto é, purificado de sua relação com a materialidade e com a espessura linguística.

A afirmação da necessidade da reflexão sobre de apresentação da filosofia e a defesa da essência linguística da filosofia denunciam uma concepção dogmática que sustenta a possibilidade de separação entre as dimensões de forma e conteúdo, isto é, entre a forma de exposição e o pensamento filosófico. Nesse sentido, argumenta Jeanne-Marie Gagnebin (2006, p. 202):

A afirmação implícita da existência de uma dimensão “meramente metafórica” ou “meramente retórica” repousa em uma concepção acrítica, dogmática, e mesmo trivial das relações entre pensamento e linguagem: como se o pensamento elaborasse a si mesmo numa altivez soberana sem tatear na temporalidade das palavras que, no entanto, o constitui.

Essa concepção dogmática está escondida no interior da partilha, histórica e socialmente consolidada, dos vários tipos de saberes. E demonstra uma posição que desconsidera as ambiguidades presentes no discurso filosófico, ao colocar de lado as relações recíprocas entre pensamento e linguagem, entre as formas de apresentação (*Darstellungsformen*) e a elaboração do pensamento filosófico.

Contra essa tradição filosófica que afasta ou desconsidera a densidade linguística e histórica do pensamento, Benjamin e Adorno buscam uma reelaboração da tarefa filosófica através de um duplo resgate: resgate do caráter linguístico do pensamento filosófico e resgate do caráter histórico da verdade através da defesa da dimensão estética do pensamento. A atenção à historicidade da linguagem e à materialidade das palavras se torna condição de possibilidade para o exercício do pensamento filosófico. Para esses filósofos, o lugar do pensamento é na sua forma, no corpo do texto, entre as suas margens. O lugar do pensamento não é no espaço interior e delimitado dos saberes é no lugar-entre, nas suas margens. E recusar o lugar de pertencimento e delimitação é colocar-se às margens. Saímos assim do lugar de conforto e segurança que é pertencer ao reino da soberania da razão, e estamos num lugar, por natureza, híbrido e fronteiro, nas margens e limiares em que se entrecruzam os caminhos do pensamento, da linguagem e da história.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Introdução. In: *Dialética Negativa*. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, pp. 11-56.

_____. O ensaio como forma. In: *Notas de Literatura*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, pp. 15-46.

_____. Observações sobre o pensamento filosófico. In: *Palavras e Sinais – Modelos Teóricos II*. Tradução de Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995, pp. 15-25.

_____. Caracterização de Walter Benjamin. In: *Sociologia*. Tradução de Gabriel Cohn. São Paulo: Ática, 1986, pp. 188-200.

BENJAMIN, Walter. Erkenntniskritische Vorrede. In: *Ursprung des deutschen Trauerspiels - Gesammelte Schriften*. Band I-Tiel I. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991a, p. 207-238.

_____. *The origin of German tragic drama*. Tradução de John Osborne. London, New York: Verso, 2003.

_____. Questões introdutórias de crítica do conhecimento. In: *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, pp. 49-79.

_____. Prólogo epistemológico-crítico. In: *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, pp. 15-47.

_____. Über das Programm der kommenden Philosophie. In: *Gesammelte Schriften*. Band II-Tiel I. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991b, pp. 157-171.

_____. Sobre el programa de la filosofía venidera. In: *Iluminaciones IV*. Traducción de Roberto Blatt. Madrid: Taurus, 1991c, pp. 75-84.

_____. O bom escritor. In: *Imagens do pensamento - Obras Escolhidas II*. Tradução de José Martins Barbosa e Pierre M. Ardengo. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 268.

CAMPOS, Haroldo de. O que é mais importante: a escrita ou o escrito? In: *Revista USP - Dossiê Walter Benjamin*. 1992, pp. 77-89.

FREITAS, Romero Alves. *Memória, escrita e esquecimento na obra de Walter Benjamin*. Minas Gerais, 2003. Tese (Doutorado em Filosofia), Departamento de Filosofia, Universidade Federal de Minas Gerais.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. As formas literárias da filosofia. In: *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006, pp. 201-209.

_____. Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin. *Kriterion*. Belo Horizonte, n. 112, pp. 183-190, dez. 2005

_____. Mímesis e crítica da representação em Walter Benjamin. In DUARTE, R.; FIGUEIREDO, V. (Orgs.) *Mímesis e expressão*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, pp. 353-363.

MURICY, Katia. *Alegorias da Dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

ROUANET, Sergio Paulo. Nota do tradutor. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984, pp. 9-10.

Tragédia moderna e luto: Hamlet e a melancolia na passagem do século XVI ao XVII

Daniel Alves Gilly de Miranda
(UFF)

O livro *Origem do drama trágico alemão*¹, de Walter Benjamin, tem como um de seus objetivos principais desfazer a falsa opinião de que as peças do século XVII deveriam ser avaliadas de acordo com a sua capacidade de representar o fenômeno universal do trágico. Segundo Szondi, Benjamin se coloca como ponto culminante de uma tradição que se propôs pensar a tragédia como um conteúdo humano universal: a tradição da filosofia do trágico, predominante no século XIX e que tem seu início com os estudos de Schelling.² E Benjamin se insere nessa tradição como aquele que a nega, afirmando a impossibilidade de pensar os dramas modernos em continuidade com a tragédia ática, como se fossem simplesmente a atualização historicamente fundada de um conteúdo metafísico universal.

No seu livro, Benjamin afirma que “tais teorias do trágico pretendem, descabidamente, que ainda hoje é possível escrever tragédias”, chama isso de um “axioma cultural arrogante” e denuncia que, com essa tradição filosófica, “a filosofia da história foi excluída.”³ A seção em que diferencia a tragédia antiga do drama alemão do período barroco começa com uma crítica à filosofia do trágico por considerar o mundo tal qual o herói dramático o enfrenta como um universo regido por leis, fundadas numa relação causal entre os conceitos de «culpa» e «expição». Os filósofos dessa tradição pegaram esses conceitos, provenientes de uma ordem ética e os assimilaram ingenuamente a uma ordem natural causal da natureza como um todo. O sujeito da ação ficou com o papel de ser o indivíduo historicamente determinado que se relaciona com esse universo e as leis que o regem. Herói grego e moderno então, por essa

¹ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

² Cf. SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

³ BENJAMIN, Op. cit., pp. 102-103.

via ética, possuem uma mesma essência oculta, a de serem um sujeito universal que se relaciona com um objeto universal, por mais que estejam presos a uma determinada configuração histórico-social. Dentro deste sistema, o drama moderno se encaixa de uma forma singular, caracterizada pela presença do indivíduo dotado de uma “moderna visão de mundo”, onde “o trágico se pode desenvolver livremente em toda a sua força e consequências.”⁴ As leis do mundo natural se apresentam, então, como um poder transcendente e absoluto. E o sentimento moderno é por sua vez caracterizado como uma configuração historicamente delimitada da posição em que ocupa o sujeito universal na luta contra essas leis objetivas e não menos universais da natureza. Assim, os elementos históricos fornecem apenas um pano de fundo sobre o qual o eterno conflito trágico se desenrolaria, entre um sujeito universal detentor da ação moral livre, que é construído a partir do ideal de homem europeu branco do século XVIII, e as leis do determinismo natural, que nada mais seriam do que a relação causal ética entre culpa e expiação transportadas para um conteúdo metafísico eterno.

O objeto de estudo mais direto de Walter Benjamin, o drama alemão do século XVII, é um dos mais atacados por essa concepção da tragédia clássica enquanto um modelo arquetípico para tragédias futuras. Suas peças foram na maioria dos casos consideradas cópias imperfeitas, grotescas, que não conseguiram representar o conflito trágico essencial que habita o centro da existência humana. Mesmo comparando com outras peças modernas, como as de Calderón e Shakespeare, ficaria clara a sua falta de habilidade e técnica, além da de sensibilidade artística.

A crítica de Benjamin a esse descredenciamento se dirige a duas correntes de interpretação da forma da tragédia. A primeira afirma a necessidade de construir os dramas da época de acordo com um modelo previamente estabelecido, baseado em um conjunto de regras e diretrizes fundamentados de acordo com uma leitura programática da *Poética* de Aristóteles. Essa corrente confere valor artístico mais alto às tragédias de Racine e Corneille, por exemplo, do que a Shakespeare, pela capacidade dos autores franceses de cumprir com uma certa normatividade na sua construção artística. A outra corrente, representada pela filosofia do trágico, não se prende tanto ao cumprimento dessa forma de criação en-

⁴ Ibidem, p. 102.

gessada e vê nas peças do autor inglês uma forma de tragédia superior, que consegue representar os maiores dilemas vivenciados pelo humano mesmo no interior do contexto histórico da modernidade; ainda que conferindo a eles toda aquela dignidade da cosmovisão trágica também conhecida entre os antigos gregos.

O seguinte trabalho não pretende analisar diretamente a caracterização benjaminiana do drama alemão e as razões para a sua eleição como objeto de estudo. Centra-se antes disso na interpretação que o filósofo apresenta da peça *Hamlet*, de Shakespeare. Mais precisamente, o objeto mesmo desse estudo é observar o modo de composição artística de seu protagonista, o príncipe Hamlet. Paradigma do herói moderno por excelência, Hamlet foi no entanto chamado até mesmo por outro crítico da filosofia do trágico, Friedrich Nietzsche, de “homem dionisíaco.”⁵ E isso porque predomina na tradição uma concepção de Hamlet como um herói trágico, que, mesmo marcando uma inegável distância histórica entre o mundo moderno e o mundo grego, atesta ao mesmo tempo uma estreita afinidade cultural. É o que Benjamin ironiza quando fala das circunstâncias da morte de Hamlet, que, segundo ele, “tem tanto a ver com a morte trágica como o príncipe da Dinamarca com Ajax.”⁶ Mais tarde, quando comenta a caracterização feita por um comentador de Ricardo III como herói trágico, diz que: “Herói trágico não é certamente a expressão certa. [...] para Ricardo III, como para Hamlet, como para a ‘tragédia’ shakespeariana em geral, os prolegômenos para a sua interpretação se encontram na teoria do drama trágico barroco.”⁷

Partindo então da leitura do que é considerado o maior clássico da tragédia moderna, o trabalho tenta explicitar o caráter de investigação histórico-filosófica das obras na crítica de arte benjaminiana, a partir de seu esforço para fundamentar uma diferença histórica essencial entre o herói da tragédia antiga e o herói shakespeariano. Por isso, proponho que a retomada da análise que o filósofo alemão realiza das obras, ressaltando nelas os seus materiais históricos constitutivos, reflete a necessidade de evidenciar e valorizar uma certa descontinuidade, uma progressão não-orgânica dentro da linha evolutiva histórica da forma dramática.

⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

⁶ BENJAMIN, Op. cit., p. 141.

⁷ Ibidem, p. 246.

Por isso, Benjamin recusa a classificação de Hamlet como um herói trágico. Hamlet é um personagem melancólico, não trágico. A distinção importa porque o luto que caracteriza o melancólico não é só um sentimento subjetivo, uma consciência privada, que poderia assim ser enquadrada dentro de um sistema amplo de sentimentos universais previstos pela tragicidade do mundo. O que importa aqui é muito menos uma variação das “visões de mundo” através do tempo do que uma irrupção singular, no processo histórico, inerente ao objeto mesmo dessa visão, da qual o luto emerge como sua manifestação sensível. Aquilo que determina historicamente a diferença entre tragédia antiga e drama moderno não é, portanto, somente uma distinta disposição subjetiva frente ao mundo objetivo essencialmente inalterado:

Todo o sentimento está ligado a um objeto apriorístico, e a apresentação deste é a sua fenomenologia. A teoria do luto, tal como ela ia se delineando enquanto contraponto para a da tragédia, só pode, por isso, ser desenvolvida através da descrição daquele mundo que se abre diante do olhar do melancólico. Pois os sentimentos, por mais vagos que possam parecer à autopercepção, respondem como um reflexo motor à estrutura objetiva do mundo. Se as leis do drama trágico lutuoso se encontram no âmago do próprio luto, em parte explícitas, em parte implícitas, a sua apresentação não se destina ao estado afetivo do poeta nem ao do público, mas antes a um sentir dissociado do sujeito empírico e intimamente ligado à plenitude de um objeto.⁸

O próprio mundo objetivo deve saltar do olhar da melancolia e do luto para se autoapresentar e é também somente como apresentação que algo nele se revela; e isso é bem diferente de considerar o luto simplesmente como um sentimento moderno que, embora historicamente circunscrito, deve mesmo assim responder a um conteúdo trágico de pre-

⁸ Ibidem, pp. 144-145. Apesar de utilizar essa tradução da obra de Benjamin, decidi não acompanhar a sua escolha do termo “representação” para o alemão “Darstellung”. Segui, ao invés disso, a orientação dada por Jeanne Marie Gagnebin, que propõe a tradução do termo por “apresentação” ou “exposição”. Tenta-se evitar com isso a falsa impressão de que Benjamin se insere na tradição filosófica moderna da representação, que a pensa como um processo subjetivo, o que difere inteiramente da definição que Benjamin quer dedicar a essa tarefa. Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin (*Ou Verdade e Beleza*)” In: *Limiar, aura e rememoração: Ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014, pp. 63-64.

tensa validade universal. O capítulo de Benjamin dedicado à melancolia é uma tentativa de resgatar e descrever este mundo através do seu modo de se autoapresentar diante do poeta enlutado.

E esse mundo se mostra pelo olhar da loucura que abate Hamlet, um estado doentio que tem origens completamente distintas da loucura de qualquer herói grego. É significativo que apareça logo após o seu encontro com o espectro do pai, onde é revelada a verdade sobre a podridão que se esconde no reino da Dinamarca. E o fato dela ser uma encenação, um artifício para enganar toda a corte, não tem a autoridade para tirar o seu aspecto verdadeiro de loucura. E isso porque a loucura do melancólico no período barroco é essencialmente uma loucura do excesso de consciência.⁹ A loucura de Hamlet encenada a partir do segundo ato é não apenas uma necessidade de ludibriar, mas se alimenta principalmente de uma consciência aguda da incompatibilidade entre a sua condição terrena e o seu novo dever. O cetro que encarna o poder transcendente conferido por Deus aos homens está agora na mão de um usurpador, e toda a Terra treme e sofre sabendo desta inadequação. Hamlet precisa responder por um destino divino que ele sente como ridículo. A descoberta do assassinato do rei o leva, como herdeiro do trono, de um mero estado de lamentação pelo pai morto ao papel de herói vingador e rei dinamarquês por direito e natureza. Aí é que a sua melancolia o consome propriamente, no momento em que sua condição régia lhe é imposta pelo espectro de seu pai. É aí que a simples encenação que foi a sua vida até esse momento deve responder por algo de mais essencial, trazendo à tona aquela hipertrofia da consciência que torna toda encenação insuportável. Mas ele continua atuando, desfila ironicamente frente ao absurdo do que lhe é exigido e à impossibilidade da tarefa.

⁹ "Naturally, the fusion of the characters "Melancholy" and "Tristesse" during the fifteenth century brought about not only a modification of the notion of Melancholy, in the sense of giving it a subjective vagueness, but also, vice versa, of the notion of grief, giving it the connotations of brooding thoughtfulness and quasi-pathological refinements. [...] all the ideas originally connected with Melancholy and Saturn - unhappy love, and sickness and death - were added to this mixture, so it is not surprising that the new sentiment of Grief, born of a synthesis of "Tristesse" and "Melancholie", was destined to become a special kind of emotion, tragic through a heightened awareness of the Self (for this awareness is but a correlation to the awareness of Death)." KLIBANSKY, PANOFSKY & SAXL, Op. cit., pp. 231-232.

Pois agora Hamlet deve se tornar divino, e nada no mundo lhe é mais estranho do que isso. A arrogância com a qual o príncipe desfila no palco não se deve ao fato de que ele se julga superior aos outros por natureza, mas apenas ao conhecimento de que ele é igualmente pequeno e indiferente aos olhos da natureza e de que se encontra sob o seu domínio, dentro da esfera criatural. É um sentimento comum aos príncipes nos dramas do período barroco, que não deixam nunca de sofrer simplesmente por se encontrarem numa situação hierarquicamente mais elevada; ao invés de atenuar a dor, ela a intensifica: “Por mais alto que ele se eleve acima dos súditos e do Estado, o seu estatuto insere-se no mundo da criação, ele é senhor das criaturas, mas não deixa de ser também criatura.”¹⁰

A melancolia abate Hamlet porque o seu mundo está povoado de uma materialidade corporal tão evidente que lhe parece absurdo que tenha o dever de, transfigurado em potência divina, tomar nas mãos as rédeas da natureza e assim conduzir os seus súditos na restauração de um mundo desconjuntado. A imposição desse dever impossível o consome cada vez mais, e o aproxima daquela caracterização geral do príncipe nos dramas do barroco, em que, por sua própria majestade: “torna-se vítima da desproporção entre a dignidade hierárquica desmedida de que Deus o investiu e a sua humilde condição humana.”¹¹ A sua doença é uma doença do corpo, que não consegue comportar, por ser humano e frágil, toda a realza que lhe foi destinada pela divindade.

A função suprema do príncipe é logo soterrada pelo vendaval de inúmeras outras motivações, agora de ordem mundana: “De fato, o que determina o seu agir não são ideias, mas impulsos físicos instáveis.”¹² Testemunha contra a participação do soberano na eternidade o seu incapável pertencimento à imanência. E se a condição terrena pesa tanto assim, é porque é impossível para a imaginação da época vislumbrar uma superação desse conflito, de caráter essencialmente cristão, mas que não consegue mais se conformar com a solução cristã do conflito entre imanência e transcendência.

Aqui vemos uma das características formais determinantes dos dramas do período, com sua tentativa de lidar com a emergência de no-

¹⁰ BENJAMIN, Walter, Op. cit., p. 82.

¹¹ BENJAMIN, Walter, Op. cit., p. 66.

¹² BENJAMIN, Walter, Op. cit., p. 66.

vos conteúdos de vida que só podem se realizar no confronto com formas e doutrinas antigas; e que, justamente por isso, ganham por sua vez um novo contexto opressor. A antiga configuração do mundo não basta para fomentar a expressão de novas experiências de mundo, e isso inclui uma recusa à tradicional experiência da salvação. A imanência não poderá mais ser redimida numa instância que a ultrapasse. Se a salvação religiosa está interdita, a solução dos conflitos da época não se encontra mais num além do mundo, e sim na restauração deste a uma virtual era de glória terrena: “A sua filosofia da história tinha como ideal o apogeu, uma idade de ouro da paz e das artes a que são estranhas todas as tintas apocalípticas, criada e garantida *in aeternum* pela espada da Igreja.”¹³

A história é como o contínuo desenrolar da catástrofe após a queda e o pecado original, o domínio demoníaco das paixões instáveis que levam à crueldade e à luxúria. O soberano é aquele a quem cabe finalmente dar um fim às suas vicissitudes. Benjamin chama isso de “restauração da ordem numa situação de exceção: uma ditadura cuja utopia será sempre a de colocar as leis férreas da natureza no lugar do instável acontecer histórico [...] uma nova criação, contra a história.”¹⁴ Uma operação já fadada ao fracasso, que é a de realizar a unidade entre suas duas essências, a divina e a humana. Toda falta de esperança barroca é resultado da necessidade de encarnar o corpo soberano da divindade quando o príncipe se sabe irremediavelmente preso ao seu corpo terreno.¹⁵

Contra a suposição de um eterno progresso evolutivo da história, ao qual a filosofia do trágico serve ao proclamar sempre a necessidade de uma superioridade do espírito sobre a natureza para que se afirme a liberdade humana¹⁶, Benjamin propõe a imagem da história como natureza, como mito sempre renovado. Ao invés de, como nessa filosofia, delimitar bem distantes as barreiras entre determinação cega da natureza

¹³ Ibidem, p. 76.

¹⁴ Ibidem, p. 70.

¹⁵ A analogia entre a elevação do corpo terreno ao corpo divino torna-se clara também na descrição de Benjamin do caso do mártir, no controle estoico sobre as vicissitudes do próprio corpo e da própria alma: “visa um objetivo parecido: controlar, com o domínio dos afetos, o que pode ser visto como estado de exceção da alma.” Ibidem. p. 70.

¹⁶ Cf. interpretação de Schelling da tragédia grega de Sófocles, onde mesmo na sua morte, o herói grego, por trazer o conflito para o interior do domínio da liberdade, consegue mostrar sua superioridade frente à natureza. Citado em SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

e escolha livre e moral humana, Benjamin diz que “o destino não é um acontecimento natural, nem tão pouco puramente histórico.”¹⁷ Contra a noção de um lento processo de libertação do homem moderno das malhas do destino imposto pela natureza – que se supõe legado cada vez mais a tempos arcaicos, já superados pelo domínio progressivo do homem sobre o mundo – Benjamin propõe a imagem de um drama essencialmente melancólico, que enxerga na história não uma contínua evolução do espírito humano, mas antes o seu caminhar rumo à catástrofe: “O homem religioso do Barroco prende-se tão forte ao mundo porque sente que com ele é arrastado para uma queda de água.”¹⁸ E é também nessa concepção que se encontra o verdadeiro contato com a Antiguidade, não numa concepção do espírito como guardião de esperança na liberdade, mas naquela figura humana melancólica que, nas palavras de Warburg, se apresenta como o “áugure pagão disfarçado sob o manto da erudição em ciências naturais”¹⁹, ou seja, como profeta da catástrofe.

Assim, na sua consciência hipertrofiada, o herói melancólico de Shakespeare atesta não a vitória do espírito sobre a natureza, mas o seu imergir numa nova natureza mítica, desta vez criada e posta em movimento pelo homem, mesmo que à revelia dele. Longe de representar a natureza “no botão e na flor”, os poetas do período estudado o fazem “na extrema maturidade e decadência de suas criações”, e então não como natureza que se mostra fundo eterno e imóvel, como aquilo que está dado ao homem conhecer e controlar, mas “uma natureza como eterna caducidade, na qual apenas o olhar saturnino daquela geração reconheceu os sinais da história.”²⁰

¹⁷ Idem, *Origem do drama trágico alemão*, p. 133.

¹⁸ Ibidem, p. 61.

¹⁹ WARBURG, Aby. “A antiga profecia pagã em palavras e imagens nos tempos de Lutero” In: *A renovação da Antiguidade pagã. Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013, p. 516.

²⁰ Ibidem, p. 191.

Quixotes, Bovarys e Kareninas: ficção ou realidade?

Roberta C. Browne
(USP)

“TODA A LITERATURA CONSISTE NUM ESFORÇO PARA TORNAR A VIDA REAL”

Como seria a realidade sem a ficção? Pergunta de cunho filosófico e respondida pela literatura. Dois personagens, duas épocas, duzentos e cinquenta anos os separam – e a resposta deles é praticamente a mesma: insuportável. Para Dom Quixote e Ema Bovary, a vida sem a ficção não vale a pena ser vivida, ela é intragável, é preferível à morte do que viver uma vida sem ela. Porém, e se a pergunta se invertesse? Existiria a ficção se não fosse a realidade?

Com Fernando Pessoa começa-se a responder a essa questão,

Toda a literatura consiste num esforço para tornar a vida real. Como todos sabem, ainda quando agem sem saber, a vida é absolutamente irreal, na sua realidade directa; os campos, as cidades, as ideias, são coisas absolutamente fictícias, filhas da nossa complexa sensação de nós mesmos. São intransmissíveis todas as impressões salvo se as tornarmos literárias (PESSOA, 2006, §117)

Num primeiro vislumbre desse mar *poseidoniano*, seria a ficção, a literatura, o ponto central – a tal da realidade. Instigante forma de pensar, Pessoa não nada sozinho. A relação entre realidade e ficção é uma questão tão antiga, que na busca pela origem da discussão, retoma-se Aristóteles e seu conceito de *mimèsis* acaba sendo a palavra da vez. Com várias traduções possíveis, de imitação e reprodução caminha-se até à ficção e ilusão. Se com Platão, a *mimèsis* tem um carácter subversivo não bem visto, quase dois mil anos depois Barthes afirmará exatamente o contrário disso: a *mimèsis* é repressiva. Sendo que entre Aristóteles e Auerbach essa diferença não existe. Como é perceptível, essa não é uma discussão que

esteja em vias de terminar, há muitas possibilidades de leitura, há muitos caminhos a serem seguidos¹.

Com o pressuposto de que sem a realidade, não existe ficção e sem esta, a realidade perde muito de sua potência, a problemática aqui apresentada terá como mote central a hipótese de que a literatura, assim como a filosofia, são modos de compreensão da existência, e ambas são expressões humanas que discutem/apresentam recortes da complexidade do que é ser humano. Dito isto, um adendo deve ser feito. Não ir-se-a aqui discutir essa temática através do esmiuçamento de seus conceitos. Apresentar os comos e porquês das palavras ficção e realidade terem sofrido tantas alterações e mudanças valorativas não será aqui o foco da discussão. Essas polaridades não serão pensadas de maneira dicotômica e muito menos excludentes. Não se pretende aqui igualar os saberes da filosofia aos saberes da literatura, nem os da literatura aos da filosofia. A filosofia não será utilizada como uma chave de leitura para um texto literário e a literatura não servirá de exemplo (ou contra-exemplo) a uma tese filosófica. Na contemporaneidade estamos. E com Ricoeur caminharemos.

É com sua tese a respeito da existência de um mundo dentro do texto, que não é exatamente o contexto, que ultrapassa qualquer intenção que o autor tenha tido e que, ao entrar em contato com o mundo do leitor, através do processo da leitura, tem o leitor o seu mundo reificado que debateremos. Uma existência empírica entrando em contato com uma existência ficcional. O que surge deste contato? É o embate entre esses horizontes uma das preocupações do pensamento ricoeuriano. E será uma das nossa principais discussões também. Um mundo cheio de possibilidades como o é o mundo do texto, um mundo empírico, porém cheio de transformações, como o é o mundo do leitor: como pensá-los? Será aqui, assumindo a premissa de que a literatura é uma forma de compreendermos a nós mesmos e ao mundo que nos circunda² que a filosofia de Paul

¹ Para quem tenha interesse em se aproximar dessa discussão, o capítulo III intitulado “O Mundo”, do livro de Antoine Compagnon, *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, é um bom lugar para se começar.

² Assim como coloca Benedito Nunes, a compreensão da arte só se dá se a enxergarmos como um “diálogo expansivo com o mundo, com a existência humana e com o Ser” (1999, p. 09).

Ricoeur³ entra como pensamento norteador desta discussão há séculos presente, com uma única certeza, talvez, de que não estamos dispostos a ficar sem nossos Dom Quixotes, as nossas Emas Bovarys, as nossas Annas Kareninas, os nossos Édipos.

“DECIFRA-ME OU DEVORO-TE”

Estudar Paul Ricoeur é aceitar o diálogo como base fundadora de qualquer discussão. Pensador de origem francesa, nos deixou um legado vastíssimo que passeia entre a fenomenologia, a hermenêutica e o existencialismo assim como a psicanálise, a semiótica, a teoria literária e a historiografia. Dentro dessa versatilidade, o diálogo entre filosofia e literatura se mostra sempre presente, ou até mesmo, decisiva. Ou, melhor dizendo, para usar as palavras de Milan Kundera, “o fundador dos tempos modernos não é somente Descartes, mas também Cervantes” (2009, p. 12). A existência humana está aí para ser pensada: seja com o *ser uno e imutável* de Parmênides, seja com o *decifra-me ou devoro-te* da esfinge.

Com efeito, todos os grandes temas existenciais que Heidegger analisa em *Ser e Tempo*, julgando-os abandonados por toda a filosofia europeia anterior, foram desvendados, mostrados, esclarecidos por quatro séculos de romance. Um por um, o romance descobriu, a sua própria maneira, por sua própria lógica, os diferentes aspectos da existência: com os contemporâneos de Cervantes, ele se pergunta o que é a aventura; com Samuel Richardson, começa a examinar “o que se passa no interior”, a desvendar a vida secreta dos sentimentos; com Balzac, descobre o enraizamento do homem na História; com Flaubert, explora a terra até então incógnita do cotidiano; com

³ “Ao mesmo tempo em que pertencem à história dos homens, ao mundo da ação, os romances, enquanto obras, textos escritos, e enquanto “ficção”, abrem um espaço de distanciamento deste mundo da ação. É um espaço de “reflexão narrativa”, se assim o podemos dizer, cuja frequentação através da leitura tem implicações na identidade do leitor, nos esquemas com que age no mundo, “refigurando-os”, sujeito e mundo, num processo em que se combinam conhecimento de si e transformação de si pela mediação dos romances (...) [Ricoeur] mostra-nos assim que é possível a aproximação entre filosofia e literatura, sem que isto signifique a redução de uma à outra: nem a tradução do conteúdo dos romances para a linguagem filosófica pura e simplesmente, com o que acaba por se reduzir a literatura a mera ilustração de teoria previamente formuladas no plano filosófico, nem a dissolução das fronteiras entre os diferentes tipos de discurso” (GENTIL, 2004, p. 251).

Tolstói, inclina-se sobre a intervenção do irracional nas decisões e no comportamento humanos. Ele sonda o tempo: o inapreensível momento passado com Marcel Proust; o inapreensível momento presente com James Joyce. Interroga com Thomas Mann, o papel dos mitos que, vindos do começo dos tempos, teleguiam nossos passos. *Et cetera, et cetera* (Ibid., pp. 12-13).

Nós somos existência. Uma existência que vive à base da inter-relação. Nessa via de mão dupla que se dá essa relação entre eu e mundo, eu e os outros. Usando termos heideggerianos, somos *seres-no-mundo* e *seres-com-outros*. E disso, não podemos fugir. E é nesta base comparativa e relacional que tentamos nos compreender. Compreender a nossa própria existência. Essa talvez seja a grande meta do pensamento ricoeuriano: a hermenêutica como uma busca pela compreensão de nós mesmos e do mundo que nos circunda. Nos compreendemos através da linguagem – descrevemos, pensamos, colorimos, questionamos, inventamos o mundo em que vivemos. É através da linguagem que nos colocamos neste mundo. Para nos entendermos, devemos compreender aquilo que dizemos. E para compreender aquilo que dizemos, precisamos compreender a nós mesmos. Trazendo Heidegger novamente, compreender é o modo de ser do homem. Porém, não podemos esquecer que sem a mediação, não há compreensão. O ser humano não se conhece de maneira intuitiva e imediata. Para respondermos quem somos, basta olharmos no como nos expressamos. E é através da constante refiguração das nossas expressões que conseguimos nos aproximar de quem nós somos. Não podemos buscar conhecer a existência diretamente em sua plenitude, pois esse seria um trabalho por demais sisifiano – “se o homem interpreta a realidade dizendo algo de alguma coisa, é porque as verdadeiras significações são indiretas. Só atinjo as coisas atribuindo um sentido a um sentido” (RICOEUR, 1977, p. 30). É através da compreensão daquilo que dizemos ao tentar compreender aquilo que somos que podemos caminhar em direção ao conhecimento de nossa própria existência. Para Ricoeur, a melhor maneira de conhecermos a nós mesmos é partir da narrativa, seja ela ficcional ou histórica. É através da narração que nos reconhecemos como um, outro e si-mesmo. Porém, essa interpretação de nós não se dá de maneira teleológica. A cada mundo que nos deparamos, novas interpretações, novos sentidos, novos mundos criamos. Ao interpretar também estamos interpretando a nós

mesmos, e esse círculo, que parece vicioso, nunca se esgota, se mostrando sempre aberto para a possibilidade da criação de novos horizontes.

Pela ficção, pela poesia, abrem-se novas possibilidades de ser-no-mundo na realidade quotidiana. Ficção e poesia visam ao ser, mas não mais sob o modo do ser-dado, mas sob a maneira do poder-ser. Sendo assim, a realidade quotidiana se metamorfoseia em favor daquilo que poderíamos chamar de variações imaginativas que a literatura opera sobre o real (RICOEUR, 1990, p. 57).

Assim que o autor escreve, o texto se vê livre das suas intenções. É no processo da escrita que aquilo que se quis dizer e aquilo que se disse se transformam em coisas completamente diferentes – “o que o texto significa, não coincide mais com aquilo que o autor quis dizer (...) graças à escrita, o “mundo” do texto pode fazer explodir o mundo do *autor*”. E, assim como o texto não se encontra mais atrelado ao autor, o leitor também se vê liberto em relação a este – é no ato da leitura que a obra se vê descontextualizar e recontextualizar-se. Chegamos aqui, finalmente, na noção de mundo do texto. Entre a genialidade do autor e a estrutura do texto, Ricoeur cria um meio do caminho, o mundo do texto – “o que deve ser interpretado, num texto, é uma *proposição de mundo*, de um mundo tal como posso habitá-lo (...). É o que chamo de o mundo do texto, o mundo próprio a *este* texto único”. Neste mundo que se abre, a figura do leitor passa a ser de extrema importância. O papel do leitor deixa de ser entendido como o de um intérprete de sentidos ocultos, aquele ser que deve ler nas entrelinhas, que deve encontrar aquilo que está escrito por detrás do texto. Para Ricoeur o problema hermenêutico mais fundamental está no que consiste o ato de interpretar, e para ele, diferente de muitos que vieram antes, “interpretar é explicitar o tipo de ser-no-mundo manifestado *diante* do texto” no qual o texto passa a ser a “mediação pela qual nos compreendemos a nós mesmos”⁴.

E é em seu livro, *Tempo e Narrativa – Tomo III* que os conceitos esmiuçados, até o momento, serão discutidos com toda a sua força. Ele parte do princípio que uma obra sem leitor dificilmente pode ser considerada obra, e mais, afirma que “somente pela mediação da *leitura* é que a obra

⁴ As citações deste parágrafo foram retiradas das páginas 53-57 do livro *Interpretação e Ideologia*, de Paul Ricoeur.

literária obtém sua significância completa” (RICOEUR, 2016, p. 275). E vai além, o ato de ler não é a última instância, existe o processo que ocorre após a leitura, da configuração se transforma em refiguração. Processo este que demanda o encontro entre o mundo do texto e o mundo do leitor: é a realidade do leitor se deparando com a ficcionalidade do texto. E isso só se dá, como já tinha sido dito, pela mediação da leitura.

Ao abrir um livro, afirmamos um pacto: o de que a obra que iremos ler é uma ficção, nada do que lemos aconteceu de verdade (ou pelo menos, daquela maneira como está sendo descrita) e que ela foi escrita por alguém (e não vinda da natureza) – “como o texto é ficcional, automaticamente invoca a convenção de um contrato entre autor e leitor, indicador de que o mundo textual há de ser concebido, não como realidade, mas *como se fosse realidade*” (ISER in LIMA, 1979, p. 107). A obra somente se configura enquanto obra se há um leitor que a leia, porém se este mesmo leitor não dela se apropriar, não há mundo que se desdobre diante dele, fazendo assim com que não ocorra a refiguração. O leitor é, ao mesmo tempo, passivo frente ao texto que lhe é dado e ativo frente aquilo que ele recebe enquanto lê. Entramos agora num outro terreno, o da fenomenologia da leitura. Aqui o texto literário é entendido como uma obra inacabada, e somente na relação entre ele e o leitor que um texto se faz obra. As palavras estão lá, mas há diversas maneiras possíveis de lê-las. Como coloca Stierle, em um artigo intitulado *Que significa a recepção dos textos ficcionais?*, “o horizonte que se abre com cada ficção particular é momento de um horizonte das ficções que o ultrapassa. A horizontidade da ficção é absorvida num horizonte de ficções, que perspectivamente se ordena sempre de novo e sempre doutro modo” (LIMA, 1979, p. 180).

O ato de ler é uma obra conjunta entre texto e leitor, faz o leitor querer jogar e continuar no jogo, e por fim é ele, leitor, que acaba por concluir a obra, atualizando-a. Essa interação entre texto e receptor nada mais é do que o encontrar de dois horizontes, é o embate entre o mundo que a obra projeta e o mundo em que o leitor vive e se reconhece. E é esse mundo que o texto exhibe que eu, como leitor, me vejo diante de. É essa proposta de um mundo que torna rica a relação entre a filosofia e a literatura, ou, citando Ricoeur

é, com efeito, às obras de ficção que devemos, em grande parte, a ampliação de nosso horizonte de existência. Longe de só produzir

imagens enfraquecidas da realidade, “sombras” (...) as obras de ficção só pintam a realidade *umentando-a* com todos os significados que elas próprias devem às suas virtude de abreviação, de saturação e de culminação (...) [como diria Gadamer, a ficção possui] o poder de conceder um acréscimo de ser à nossa visão de mundo empobrecida pelo uso cotidiano (RICOEUR, 2016 (I), p. 123).

Não haverá conhecimento sem enfrentamento, se o mundo do texto e o mundo do leitor não se fundem, não há refiguração, não há ação, não há impacto, não há mudança. O leitor continua o mesmo. E, ao se compreender a filosofia como um constante questionar, ao mundo e a si mesmo, ao atrelá-la à literatura, uma leitura que não gere questionamento é ela desinteressante. Se nem o próprio autor compreende o seu fazer como algo simples e imutável, porque o deveria o leitor? A modernidade chegou e com isso muita coisa mudou, o ato de escrever ganhou novas dimensões, novos temas, um novo leitor passou a pedir. Não mais cortamos versos para que sejamos aceitos na República platônica, não mais procuramos copiar a natureza da melhor forma possível, não mais afirmamos que a genialidade do autor é o que importa, não mais aceitamos a Arte como sinônimo de Beleza. O que temos agora é a mutabilidade do ser escancarada. A complexidade do viver sem uma resposta definitiva.

“O LIVRO CRESCEU TANTO DENTRO DELA QUE AGORA É OUTRO, AGORA É DELA”

Dom Quixote, Pamela, Eugène de Rastignac, Ema Bovary, Anna Karenina, Charles Swann, Molly Bloom, Hans Castorp. São com eles que pensamos o presente e o percebemos inapreensível, que olhamos para o cotidiano e o enchergamos pálido como um amanhecer chuvoso, que percebemos que o suicídio nem sempre é uma escolha, que é com moinhos de vento que se dá um combate valoroso, que o cheiro de uma madelaine pode me levar a um tempo em que eu ainda eu não era, que nos percebemos como seres atrelados à História.

Stephen Dedalus assim se chama porque um minotauro precisava ser preso em um labirinto. Clarissa Dalloway não seria a mesma se Ema Bovary não tivesse se matado. Porém, tanto Stephen quanto Clarissa não existiriam se não fosse nós. Assim como a literatura é um grande intertex-

to, um constante diálogo com aquilo que veio antes, ela ganha vida na cabeça do leitor. E dela, ganha asas. Está no nosso imaginário a figura de um cavaleiro magro, com bigodes, lutando contra moinhos de vento, que ele acredita serem gigantes – tendo nós lido ou não o romance. Mas, é a cada leitura nossa, que de mero objeto, o livro passa a falar conosco. Criamos e recriamos histórias. Constantemente. Uma das perguntas norteadoras deste projeto, se existe realidade sem ficção, para Dom Quixote não é novidade. Para ele, enquanto a ficção era real, enquanto suas ilusões desiludidas não se encontravam, a vida valia a pena ser vivida, valia a pena ser lutada. Mas é quando a realidade bate na porta, quando a venda deixa de ser um castelo, o seu cavalo não mais azarão se apresenta, Dorotéia não mais é a donzela ideal dos seus sonhos, que ela deixa de fazer sentido. Dentro da loucura, o mundo fazia sentido. Agora, tendo apenas a realidade para viver, as cores vão desaparecendo do seu dia-a-dia. É possível viver sem a ficção, mas para Dom Quixote, essa não era uma vida que valesse a pena ser vivida. Sem sonhos, sem loucuras, sem utopias – a morte é a mais doce das soluções.⁵

A realidade, tal como a compreendemos hoje, é um conceito complexo e subjetivo. Nós, seres humanos, não passamos de narrativas auto-construídas. Criamos histórias, somos histórias. Mudamos e permanecemos os mesmos. Existimos e não existimos simultaneamente. E a literatura está aqui para nos mostrar essa complexidade de ser quem somos, que não somos, quem estamos sendo. Ao esquecermos de nós, ao aceitarmos o mundo que o texto nos apresenta, ao acreditarmos na realidade dos personagens mais do que na nossa mesma, ao nos intoxicarmos com essa mentira deliciosa que é a leitura de um texto literário – nós nos tornamos, de nós nos lembramos, de nós nos percebemos.

Quando Lúcia Pelaez era pequena, leu um romance escondida. Leu aos pedaços, noite após noite, ocultando o livro debaixo do travesseiro. Lúcia tinha roubado o romance da biblioteca de cedro onde seu tio guardava os livros preferidos. Muito caminhou Lúcia, enquanto passavam-se os anos. Na busca de fantasmas caminhou pelos rochedos sobre o rio Antióquia, e na busca de gente caminhou

⁵ No paradoxo ricoeriano, “quanto mais o leitor se irrealiza na leitura, mais profunda e mais distante será a influência da obra sobre a realidade social. Não é a pintura menos figurativa que tem maior probabilidade de mudar a nossa visão de mundo?” (RICOEUR, 2016 (III), p. 302).

pelas ruas das cidades violentas. Muito caminhou Lúcia, e ao longo de seu caminhar ia sempre acompanhada pelos ecos daquelas vozes distantes que ela tinha escutado, com seus olhos, na infância. Lúcia não tornou a ler aquele livro. Não o reconheceria mais. O livro cresceu tanto dentro dela que agora é outro, agora é dela (GALEANO, 2003, p. 14).

É com esse aforismo, se assim posso dizer, que pretendo terminar. Fazendo uso dessas palavras, retoma-se a pergunta premissa desse texto: é querível uma realidade/existência sem a presença da ficção? Com personagens maiores do que a vida, com histórias que nos atravessam, a literatura um novo mundo nos apresenta, a cada leitura, a cada texto, com um novo horizonte nos deparamos a cada virar de página. Talvez Fernando Pessoa esteja certo, e a ficção seja a única coisa real que temos. Talvez Mallarmé e sua teoria de que *tudo, no mundo, existe para culminar num livro* seja a quem devemos ouvir. Ou talvez, ambos estejam completamente distantes das possibilidades interpretativas aqui levantadas. A única certeza que temos no momento, é que sem a literatura a vida seria insuportável. Sem os nossos Quixotes, Bovarys e Kareninas a realidade perderia o seu modo de ser estético, perderia a sua cor, perderia o seu tom; e uma realidade sem cor, fria, parada não é uma realidade que valha a pena ser discutida, pensada, questionada. E talvez, quem sabe, muito menos vivida.

REFERÊNCIAS

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços*. Porto Alegre: L&PM, 2003.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GENTIL, Hélio Salles. *Para uma poética da modernidade: uma aproximação à arte do romance em Temps et Récit de Paul Ricoeur*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

LIMA, Luís Costa (coord). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 1999.

PESSOA, Fernando. *O livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RICOEUR, Paul. *Da interpretação: ensaio sobre Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

_____. *Interpretação e ideologias*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S/A, 1990.

_____. *Tempo e Narrativa – Tomo I*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

_____. *Tempo e Narrativa – Tomo III*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

A relação entre o conceito de *aparência* e o *Sobre o uso do coro na tragédia*

Rogério Arantes
(UFF)

1. O CONCEITO DE APARÊNCIA [SCHEIN] NAS CARTAS SOBRE A EDUCAÇÃO ESTÉTICA DO HOMEM

Dentre os escritos teóricos de Schiller, desenvolvidos entre os anos de 1791 e 1796 – período denominado pelo próprio autor de “ateliê filosófico” as *Cartas sobre a educação estética do homem*¹, publicadas nos números de janeiro, fevereiro e junho de 1795, no periódico filosófico *As Horas [Die Horen]*, configuram-se como o ensaio mais comentado de Schiller, muito em virtude de sua proposta de uma educação estética como meio eficaz para a transformação política e, filosoficamente, por conter aquilo que Ricardo Barbosa classificou de *Elementarphilosophie* de Schiller, isto é, o desenvolvimento de um idealismo estético, que se dá nas cartas XI-XV, através da dedução transcendental da beleza².

A origem da obra remonta à correspondência de Schiller com o Príncipe dinamarquês de Augustenburg. Admirador declarado do poeta, o Príncipe ofereceu ao mesmo uma quantia anual de 1000 táleres, durante três anos (de 1791 a 1794), como forma de incentivo à publicação de novas obras. Schiller aceitou prontamente o estipêndio e em retribuição enviou uma série de cartas ao Príncipe contendo uma espécie de diagnóstico da modernidade, denunciando, em especial, a fragmentação do homem moderno e os males de uma unilateralidade de direção do nosso pensar. Nesse sentido, é emblemática a passagem da carta escrita por Schiller a seu mecenas, em 13 de julho de 1793:

A necessidade mais urgente da nossa época parece ser o enobrecimento dos sentimentos e a purificação ética da vontade, pois mui-

¹ De agora em diante nos referiremos a tal obra somente como *Cartas*.

² Cf. BARBOSA, 2015a, p. 135.

to já foi feito pelo esclarecimento do entendimento. Não nos falta tanto em relação ao conhecimento da verdade e do direito quanto em relação à eficácia deste conhecimento para a determinação da vontade, não nos falta tanta *luz* quanto *calor*, tanta cultura filosófica quanto estética. Considero esta última como o mais eficaz instrumento da formação do caráter e, ao mesmo tempo, como aquele que deve ser mantido inteiramente independente da situação política e, portanto, mesmo sem a ajuda do Estado (SCHILLER, 2009, pp. 79-80).

É evidente, nesta passagem, o descontentamento de Schiller com sua própria época. Numa clara referência ao Iluminismo, quando compara a *luz* e o *calor*, uma nova proposta se anuncia, qual seja, a da valorização de uma cultura estética, condizente com a noção, cara à filosofia schilleriana, de uma concepção antropológica plena do ser humano³. A partir desta contextualização podemos analisar o momento das *Cartas* que mais nos interessa no presente trabalho, a saber, as cartas XXV e XXVI.

A carta XXV possui como mote os três estados que o ser humano percorre. O primeiro seria aquele de total passividade do homem em relação ao mundo, no qual aparece apenas a sensibilidade. A primeira relação com a liberdade ocorreria através da reflexão ou contemplação, tomada aqui como um descolamento da personalidade humana do mundo. Esta atividade seria efetuada pelo segundo dos três estados, o estado estético. No entanto – e esse é o principal problema de Schiller nesta carta –, logo que se dá conta de sua libertação da necessidade natural, que o domina no estado sensível, o homem estabelece uma relação de legislador da natureza a partir do momento em que passa a pensá-la. Tal relação perence já ao terceiro e último estado (o moral), porém, segundo Schiller, essa passagem da total passividade para o pensamento legislador acerca da natureza configura-se como um salto, que salta justamente a beleza,

A chamada concepção antropológica plena aparece nas *Cartas* a partir do conceito de impulso lúdico, que seria o mediador entre o impulso sensível e o impulso formal. Como aponta Suzuki: “É mediante a cultura ou educação estética, quando se encontra no ‘estado de jogo’ contemplando o belo, que o homem poderá desenvolver-se plenamente, tanto em suas capacidades intelectuais quanto sensíveis [...] No ‘impulso lúdico’, razão e sensibilidade atuam juntas e não se pode mais falar da tirania de uma sobre a outra. Através do belo, o homem é como que recriado em todas as suas potencialidades e recupera sua liberdade tanto em face das determinações do sentido quanto em face das determinações da razão. Pode-se afirmar, então, que essa ‘disposição lúdica’ suscitada pelo belo é um estado de liberdade para o homem” (SUZUKI, 1995, pp. 12-13).

pois “a beleza que procuramos está atrás de nós, nós a saltamos, ao passar imediatamente da mera vida à forma e ao objeto puro. Na natureza humana não se encontra um tal salto, e para acertarmos o passo com ela temos de voltar ao mundo sensível” (SCHILLER, 1995, pp. 126-127).

Esse retorno ao mundo sensível se dá pelo fato de a beleza não se descolar totalmente do mundo, apesar de ser tomada como obra da livre contemplação, ou seja, como parte constituinte de uma relação de liberdade do ser humano com o mundo. Essa dupla ligação da beleza, com o lado suprassensível e também com o sensível, é então justificada a partir de um conceito desenvolvido num momento anterior da obra, a *forma viva*⁴.

Por ser *forma viva*, a beleza também mostra que não há uma necessária exclusão entre passividade e atividade, limitação e infinitude. Ambos os lados subsistem conjuntamente no ser humano e adquirem uma disposição livre no estado estético⁵. O que corrobora o entendimento de Schiller de que a passagem do estado estético para o moral é consideravelmente mais amena do que a passagem do estado sensível para o estético, pois este já contém em si algum tipo de liberdade.

No entanto, como seria efetuada a passagem mais tortuosa? O que despertaria no selvagem o advento da humanidade? A resposta dada por Schiller a esta última questão é clara e direta: a aparência. Tal conceito é entendido, durante a carta XXVI, sempre em contraposição à realidade, isto é, àquele âmbito que obedece às leis do entendimento, contido exclusivamente, portanto, no mundo sensível. É por esse motivo que Schiller identifica uma afinidade entre a mais alta estupidez e o mais alto entendimento: ambos estão presos ao real e não se alegram com a aparência,

⁴ O conceito de *forma viva* aparece no início da carta XV e é tomado, em tal carta, como o objeto do impulso lúdico. Os sentidos, o devir, a matéria, todos aspectos concernentes ao *impulso sensível* são condensados, para formar seu objeto, no conceito de *vida*. Já as relações com a faculdade do pensamento, isto é, a permanência, a forma, aspectos do *impulso formal*, são reunidos, enquanto seu objeto, no conceito de *forma*. Enquanto junção das atividades e capacidades dos dois impulsos, o impulso lúdico adquire então, como seu objeto, o conceito de *forma viva*.

⁵ Como diz Schiller, na carta XX: “A mente, portanto, passa da sensação ao pensamento mediante uma disposição intermediária, em que sensibilidade e razão são simultaneamente ativas e por isso mesmo suprimem mutuamente seu poder de determinação, alcançando uma negação mediante uma oposição. Esta disposição intermediária, em que a mente não é constringida nem física nem moralmente, embora seja ativa dos dois modos, merece o privilégio de ser chamada uma disposição livre, e se chamamos físico o estado de determinação sensível, e lógico e moral o de determinação racional, devemos chamar *estético* o estado de determinabilidade real e ativa” (SCHILLER, 1995, pp. 102-103).

atributo específico do estado estético. Interessar-se pela natureza e tratar com indiferença o real é um movimento que confere ao homem a sua caracterização como um sujeito de representação e promove uma significativa mudança em sua relação com o mundo: “A realidade das coisas é obra das coisas; a aparência das coisas é obra do homem, e uma mente que aprecia a aparência já não se compraz com o que recebe, mas com o que faz” (SCHILLER, 1995, p. 130).

Características cruciais para que se chegue ao conceito de aparência em sua plenitude são a sinceridade e a autonomia. Para que se possua a primeira, é vedado o aparecimento de qualquer pretensão à realidade por parte do sujeito; já em relação à segunda, o apoio dessa mesma realidade deve ser descartado. Ou seja: buscar, através da aparência, interferir de maneira direta na realidade das coisas e na nossa própria existência seria um equívoco, pois faria com que a aparência não fosse mais nem sincera, nem autônoma. Cabe ressaltar, no entanto, um adendo feito por Schiller: esse despojamento que o conceito de aparência possui em relação à realidade não faz com que o objeto em que se encontra a bela aparência tenha de ser necessariamente desligado da realidade. Nessa situação, é necessário apenas que nosso juízo não se atenha a esta realidade⁶.

A valorização que Schiller faz da aparência, enquanto uma capacidade do ser humano de desvincular-se da realidade e do anseio por existência e atuação no mundo, sem perder atributos que lhe conferem um substrato suprassensível, pode ser tomada, também, como uma afirmação da autonomia do estético. Segundo Utteich:

Visto não ser possível atribuir o mesmo sentido de realidade (*Realität*) às representações vinculadas ao estatuto lógico do entendimento e às vinculadas ao estatuto puramente estético, neste último enquanto ponto de vista estético-reflexivo, não é despertado o interesse na realidade da coisa; antes, importa a capacidade de julgar e avaliar nossa representação em relação à sensação de prazer produzida intrinsecamente pela atividade representativa humana (UTTEICH, 2015b, pp. 100-101).

A referida produção intrínseca da atividade representativa humana, que se dá através do conceito de aparência, afirma o descolamento da

⁶ SCHILLER, 1995, p. 132.

realidade e a valorização da produção humana, seja de sentido, seja no aspecto da criação, que emerge através do conceito pleno de aparência.

2. SOBRE O USO DO CORO NA TRAGÉDIA

A peça *A noiva de Messina* começou a ser escrita por Schiller em 1802 e foi encenada pela primeira vez em Weimar, em 19 de março do ano seguinte. Ela está inserida em um contexto de desenvolvimento de um estilo característico do teatro daquela cidade, que teve como idealizadores e representantes principais Goethe e Schiller⁷.

Não sem motivo, a referida peça recebeu um prefácio, intitulado *Sobre o uso do coro na tragédia*, que apresenta a motivação central disso que chamamos de estilo característico do teatro de Weimar, a saber, a chamada “guerra ao naturalismo”⁸. Schiller e Goethe pensavam que era necessária para as pessoas do teatro de seu tempo uma percepção clara acerca da distinção entre a arte e a vida. Além disso, o prefácio que analisaremos em seguida também fornece uma justificativa para o uso do coro em *A noiva de Messina*, o que, dado o momento histórico vivido por Schiller, não era uma escolha comum e terminaria motivando, inclusive, críticas de August Schlegel, Friedrich Schelling e E.T.A. Hoffmann, por exemplo⁹.

No início do prefácio, é apresentada a noção de que o poeta deve aspirar por um ideal, ainda que as circunstâncias reais de execução ar-

⁷ Segundo Sharpe, a ida de Schiller para Weimar, no inverno de 1799, foi determinante para a mudança de rumos do teatro da cidade, que já vinha sendo comandado por Goethe desde sua reforma, em 1791. A amizade entre os dois poetas, que vinha sendo cultivada desde 1794, principalmente através da correspondência entre ambos, deu ímpeto ao desenvolvimento de uma opção alternativa de teatro, contrária ao modelo naturalista, que era desenvolvido, por exemplo, em Hamburgo e Leipzig. Cf. SHARPE, 1991, p. 252.

⁸ Exploraremos, no decorrer do texto, o sentido adquirido pela expressão guerra ao naturalismo no contexto que estamos analisando. Cabe ressaltar, desde já, que essa guerra foi travada contra as concepções ilusionistas de teatro, que buscavam reproduzir a natureza no palco e não seguir o caminho apontado por Schiller ao poeta, de uma busca da idealidade e desvinculação do real.

⁹ August Schlegel, por exemplo, em um parágrafo de sua 37ª *preleção sobre arte e literatura dramáticas*, dedicado à análise da peça *A noiva de Messina*, afirma não estar de acordo com a defesa que Schiller faz do coro em *Sobre o uso do coro na tragédia*. Além disso, a maneira pela qual ele foi usado na peça também foi alvo de crítica, pois para Schlegel o confronto entre os coros dos irmãos inimigos retira de ambos a “voz de compartilhamento e contemplação sublime acima de tudo aquilo que é pessoal” (SCHLEGEL, 2004, p. 198), o que, para ele, é uma característica fundamental do coro.

tística não sejam as mais adequadas. Só assim será possível fazer justiça ao coro, fazer com que ele tenha uma participação efetiva numa peça moderna, que não seja tomado meramente como um corpo estranho. Nesse sentido, é fundamental compreender que o teatro, segundo Schiller, deve “permanecer um jogo, mas um jogo poético [...] A arte justa é somente aquela que proporciona a fruição suprema. A fruição suprema, porém, é a liberdade da mente no jogo vivo de todas as suas forças” (SCHILLER, 2004, p. 186).

Tal fruição é obtida pelo espectador que, de um modo geral, segundo Schiller, espera sempre das artes da imaginação uma libertação dos limites do real, isto é, quer ao menos por um momento dar espaço à sua fantasia e se sentir em situações que vão além do mundo real. Para o poeta, contudo, contentar-se em satisfazer essa expectativa significa meramente proporcionar uma aparência de verdade, que é passageira e não gera nenhuma fruição suprema. Se levarmos em consideração o entendimento de Schiller acerca do conceito de aparência presente nas *Cartas*, podemos perceber que essa aparência de verdade ora mencionada não possui a sinceridade e a autonomia presentes no conceito pleno de aparência, pois procura substituir a realidade colocando, em seu lugar, uma ilusão passageira. Em outras palavras: continua se pautando pela relação com a realidade e a existência, não se vê totalmente livre dela.

Quer dizer, a mera apreensão dos fenômenos contingentes e a fidelidade à realidade não bastam para que a arte efetue sua tarefa de libertação. Da mesma forma, uma reunião de criações fantasiosas sem qualquer preocupação com a verdade também não é suficiente para que se complete a noção de arte colocada por Schiller, pois “a arte só é verdadeira abandonando totalmente o real e se tornando puramente ideal” (SCHILLER, 2004, p. 188).

O caminho que Schiller propõe teoricamente em seu prefácio e executa em *A noiva de Messina*, para não recair nos equívocos acima apontados, é o da utilização do coro¹⁰. Essa opção levou em consideração o desenvolvimento histórico do teatro e remete, inclusive, à distinção entre

¹⁰ Essa opção da utilização do coro por parte de Schiller, apesar de ter sofrido várias críticas em sua época, foi posteriormente exaltada por Nietzsche: “Com o coro, Schiller queria realizar uma revolução radical; em nenhum outro lugar ele é mais idealista do que aqui. Tudo superficial, o que foi dito contra *A noiva de Messina*; ele reproduziu a Antiguidade num sentido extremo, de muito mais profundo do que foi reconhecido na época pelos eruditos” (NIETZSCHE, 2004, pp. 67-68).

o poeta ingênuo e o sentimental, feita pelo próprio Schiller nos anos de 1795 e 1796. A afirmação de que o coro, na tragédia antiga, era um órgão natural na poesia, ao passo que na tragédia moderna ele se transforma num órgão artificial e tem de ser introduzido pelo poeta, para que sua peça seja assim modificada e transportada para uma época pueril, de formas de vida simples¹¹, permite associar o coro antigo ao modelo poético ingênuo e o moderno ao sentimental. Os antigos sentiam naturalmente, ao passo que os modernos sentem o natural – buscando reencontrá-lo reflexivamente, tendo em vista sempre um Ideal¹². Com o coro, portanto, é definitivamente declarada a guerra ao naturalismo:

A introdução do coro seria o último passo, o passo decisivo – e se também servisse apenas para declarar, aberta e sinceramente, guerra ao naturalismo na arte, então ele deveria ser para nós uma muralha viva que a tragédia edifica ao redor de si para se isolar puramente do mundo real e preservar o seu solo ideal, a liberdade poética (SCHILLER, 2004, p. 190).

O coro, ao abrigar a mente do espectador dentro desta muralha viva que é edificada quando da encenação da peça, faria com que o mesmo se encontrasse livre do poder cego dos afetos ou do apego à realidade e à existência. Quer dizer, o coro seria, no entender de Schiller, o elemento que possibilitaria ao espectador uma liberdade poética para fruir a peça sem direcionar sua mente para qualquer ponto isolado, isso porque ele é considerado pelo autor aquilo que representa, na tragédia, o “ponto de indiferença do ideal e do sensível” (SCHILLER, 2004, p. 192).

3. CONCLUSÃO

Após analisar a maneira pela qual Schiller desenvolveu o conceito de aparência nas *Cartas* e sua justificativa para o uso do coro na peça *A noiva de Messina*, a partir da análise do prefácio da mesma, percebemos

¹¹ Cf. SCHILLER, 2004, p. 191.

¹² Numa carta escrita a Humboldt, o próprio Schiller sintetiza essa relação entre os modelos poéticos ingênuo e sentimental e o Ideal: “A poesia sentimental é, decerto, *conditio sine qua non* para o Ideal poético, mas é também um eterno *impedimento* para ele. A poesia ingênua, ao contrário, exprime o gênero de maneira mais pura, embora num patamar mais baixo” (SCHILLER, 1995b, p. 138).

que tanto no primeiro conceito, pertencente ao período estético-filosófico de Schiller, quanto na motivação para o uso do coro em uma peça de um período posterior, inserido na chamada guerra ao naturalismo no teatro, o anseio pela afirmação de uma autonomia do estético, de uma desvinculação dos aspectos artísticos em relação à realidade, permanece como um fio condutor do pensamento schilleriano. Percebemos também como a relação existente entre os modelos poéticos ingênuo e sentimental pode ser evocada para entendermos a justificativa do uso do coro em *A noiva de Messina*, a partir da comparação entre o papel e a função do coro nas tragédias antiga e moderna.

Schiller, tanto no trecho analisado das *Cartas*, quanto no prefácio da peça dos irmãos inimigos, chegou a uma conclusão semelhante, qual seja, a da necessidade de buscar um não direcionamento da mente para direções isoladas ou limitadas, seja pela razão, seja pelo entendimento, caso se queira produzir ou fruir o estado estético e a arte de uma maneira plena. A terminologia utilizada no prefácio atesta também a importância do desenvolvimento teórico-filosófico da década de 1790 como um ponto essencial para sua produção artística posterior.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ricardo. O “idealismo estético” e o factum da beleza. Schiller como filósofo. In: BARBOSA, Ricardo. *Limites do belo*. Estudos sobre a estética de Friedrich Schiller. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2015a, pp. 135-184.

NIETZSCHE, Friedrich. *Introdução à tragédia de Sófocles*. Tradução: Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem numa série de cartas*. Tradução: Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. Introdução e notas: Márcio Suzuki. 3 ed. São Paulo: Iluminuras, 1995a.

_____. Carta a Wilhelm von Humboldt. In: SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Tradução: Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1995b, pp. 137-140.

_____. *Cultura estética e liberdade*. Organização e tradução: Ricardo Barbosa. São Paulo: Hedra, 2009.

_____. Sobre o uso do coro na tragédia. Tradução de Márcio Suzuki. In: SCHILLER, Friedrich. *A noiva de Messina*. Tradução de Gonçalves Dias. São Paulo: Cosac e Naify, 2004, pp. 185-196.

SCHLEGEL, August. 37ª preleção sobre arte e literatura dramáticas. In: SCHILLER, Friedrich. *A noiva de Messina*. Tradução de Gonçalves Dias. São Paulo: Cosac e Naify, 2004, pp. 197-198.

SHARPE, Leslie. *Schiller: Drama, Thought and Poetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

SUZUKI, Márcio. O belo como imperativo. In: SCHILLER, Friedrich. *A Educação estética do homem numa série de cartas*. Tradução: Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. Introdução e notas: Márcio Suzuki. 3ª Edição. São Paulo: Iluminuras, 1995a, pp. 7-15.

UTTEICH, Luciano Carlos. Harmonia e autonomia da aparência em Schiller: o transcendental revisitado. In: FERRER, Diogo e UTTEICH, Luciano Carlos (Coords.). *A filosofia transcendental e sua crítica: idealismo – fenomenologia – hermenêutica*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015b, pp. 83-130.

Winckelmann e o esteticismo de Walter Pater

Rodrigo C. Rabelo

(UEL)

Walter Pater (1839-1894) foi o principal teórico do movimento de ideias chamado *Aestheticism*, a versão britânica e posterior do *L'art pour l'art* francês. Professor em Oxford na área de Letras clássicas, erudito respeitado e polêmico, foi uma das principais influências na formação e orientação de Oscar Wilde. Sua obra, até o momento quase ignorada no Brasil, é no entanto até hoje bastante estudada e comentada nos países de língua inglesa. Seu mais conhecido livro é “A Renascença – Estudos em Arte e Poesia” (primeira edição em 1873)¹, do qual traduzimos aqui: a Introdução, que já apresenta bem o pensamento do autor; o nono e último capítulo, sobre Winckelmann, escrito em 1867 – selecionado por se mostrar o mais proveitoso para a História da Estética filosófica–; e também a sua Conclusão (de 1868), curto texto que se tornou porém o mais célebre do autor, pela vibrante defesa que nele faz do seu hedonismo esteticista.

Ao incluir Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) em seu estudo sobre a Renascença, Pater mostra, utilizando-os, quais os conceitos centrais de sua filosofia da arte: a “essência” (ou “virtude” ou “princípio ativo”), sua visão de Renascença mesma (e qual a sua essência), sua noção de crítica estética, e, abarcando tudo isso, seu Esteticismo – o qual, por sua vez, diz da função da arte na opinião do autor.

Estes conceitos são enunciados já no Prefácio ao livro, que data de 1873. Com ele podemos vir a conhecer como Walter Pater define sua teoria e prática, ou seja, o que entende por crítica estética: trata-se, do começo ao fim, da questão da beleza e da fruição dela. O bom crítico é aquele capaz de dizer a experiência artística em sua singularidade: não através de termos gerais, abstratos, mas trazendo à luz a essência da beleza concreta, que é justamente a percepção mais viva dos efeitos causados por determinada obra, momento, vivência. “O crítico estético, então,

¹ V. sessão a seguir sobre a tradução.

considera todos os objetos com os quais ele tem a ver, todas as obras de arte, como poderes ou forças produtoras de sensações prazerosas, cada qual de uma espécie mais ou menos peculiar. Esta influência, ele a sente, e deseja explicar, analisando-a e a reduzindo a seus elementos” (p. viii).

Tendo esta busca pela essência como fio condutor do texto, o passo seguinte será compreender o que Pater entende por Renascença, ou seja, qual a essência desse seu objeto de pesquisa e de crítica. No Prefácio ele mesmo já indica que no cap. I do livro (o ensaio “*Two early french stories*”), dá a definição mais geral. O trecho preciso diz o seguinte:

A palavra *Renaissance*, de fato, é agora geralmente usada para denotar não meramente a revivência da antiguidade clássica, que teve lugar no século quinze, e à qual a palavra foi primeiro aplicada, mas todo um complexo movimento, do qual aquela revivência da antiguidade clássica foi senão um elemento ou sintoma. Para nós a Renascença é o nome de um movimento multifacetado mas ainda assim unido, no qual o amor pelas coisas do intelecto e da imaginação por elas mesmas, o desejo por uma maneira mais agradável e liberal de conceber a vida se fizeram sentir, urgindo aqueles que experienciaram esse desejo a buscar primeiro um e então outro meio de desfrute intelectual ou imaginativo, e os dirigindo não apenas à descoberta de velhas e esquecidas fontes desse desfrute, mas à divinação de fontes frescas disto — novas experiências, novos assuntos de poesia, novas formas de arte. De um tal sentimento houve uma grande eclosão no fim do século doze e começo do século treze. Aqui e ali, sob raras e felizes condições, na arquitetura pontiaguda, nas doutrinas de amor romântico, na poesia da *Provence*, o rude vigor da idade média virava doçura; e o gosto pela doçura gerado ali se torna a semente da revivência clássica nele, solicitando-o constantemente a procurar os mananciais de perfeita doçura no mundo helênico. E chegando um longo período no qual esse instinto tinha sido esmagado, a verdadeira “era das trevas”, na qual tantas fontes de desfrute intelectual e imaginativo tinham realmente desaparecido, essa eclosão é devidamente chamada uma Renascença, uma revivência [pp. 1-3].

Esta definição será repetida e aprofundada ao longo do livro, especialmente no ensaio sobre Winckelmann. No cap. II, sobre Pico della Mirandola (1871), encontramos ainda outra contribuição à procura da essência da Renascença, a saber, a definição de Pater sobre o que con-

sidera Humanismo: “a essência do humanismo é aquela da qual ele [*i.e.* Pico] parece nunca ter duvidado, que nada que jamais tenha interessado a homens e mulheres viventes pode perder completamente sua vitalidade —nenhuma linguagem que eles tenham falado, nenhum oráculo ao lado do qual eles tenham sussurrado suas vozes, nenhum sonho que tenha uma vez sido entretido por mentes humanas reais, nada a respeito do que eles jamais tenham sido passionais, ou gasto tempo e zelo” (p. 49). No ensaio seguinte, sobre Sandro Botticelli, tem-se a formulação do conceito de essência: “Que é esta peculiar sensação, que é a peculiar qualidade de prazer, à qual sua obra tem a propriedade de excitar em nós, e que não podemos obter alhures?” (p. 50).

Ora, justificar o porquê da inclusão de uma figura do séc. XVIII alemão numa coletânea de ensaios estéticos sobre a Renascença é algo nada evidente por si; e justamente isso constitui, a bem dizer, o ponto fulcral do livro de Pater. Ele apresenta, sumariamente, apenas um princípio de justificativa, no último parágrafo do Prefácio:

Adicionei um ensaio sobre Winckelmann, enquanto não incongruente com os estudos que o precedem, porque Winckelmann, surgindo no século dezoito, realmente pertence, em espírito, a uma era anterior. Por seu entusiasmo pelas coisas do intelecto [xv] e da imaginação por elas mesmas [*for their own sake*], por seu Helenismo, sua luta de vida inteira para atingir o espírito grego, ele está em simpatia com os humanistas de um século prévio. Ele é o último fruto da Renascença, e explica, numa maneira surpreendente, seus motivos e tendências [pp. xiv-xv].

Pois bem; isso posto, cabe então compreender por que, e de que maneira, Winckelmann explica a Renascença segundo Walter Pater.

Suas referências no cap. IX são, de início, alemãs: cita as elevadas avaliações de Goethe e de Hegel sobre seu precursor comum. A questão do texto, no entanto, apresenta-se desde sempre a partir do ponto de vista da concepção pateriana de crítica estética: “Que tenha dado um novo sentido, que tenha posto aberto um novo órgão, é o mais alto que pode ser dito de qualquer esforço crítico. É interessante então perguntar que espécie de homem foi que assim pôs aberto um novo órgão. Sob quais condições isso foi efetuado?” (pp. 177-8). Dessa forma, o motivo e a justificativa de tal ensaio figurar como surpreendente acabamento e explicação do es-

pírito renascentista são explicitados. Mas, para apenas resumir ao leitor o desenrolar do texto, sem querer roubá-lo do prazer de lê-lo a contento, pode-se indicar as teses que Pater aí apresenta sobre Winckelmann em sete principais, complementares entre si; quais sejam:

- Winckelmann, como Goethe, quer a Filosofia em função da Arte (em Pater, por sua vez, isto desemboca em Esteticismo);

- A força de Winckelmann está na força da especialização de seu espírito (e na pureza e ingenuidade de suas análises);

- A fraqueza de Winckelmann está nos necessários limites de suas pesquisas;

- Winckelmann é um renascentista tardio (cronologicamente) por ser alemão;

- Winckelmann é genuinamente renascentista (em espírito) por ser diferente da sua Alemanha (\ clássico = helênico = renascentista ≠ alemão);

- A “essência” de Winckelmann: o que ele era, o que seu exemplo causou (“a chave para o entendimento do espírito grego, Winckelmann a possuía em sua própria natureza”) constitui seu legado;

- Por que razão buscar conhecer Winckelmann? Em função de Goethe: Winckelmann anuncia um tipo de vivência, de produção estética, que só viria a ser realizado de fato a partir de Goethe.

Essas teses podem ser extraídas das considerações que Pater faz dos grandes movimentos da História da Arte desde a Grécia antiga até o Romantismo – considerações em boa medida originais, e deveras instigantes, as quais, apenas por si, já recomendariam o estudo de sua obra.

Finalmente, na Conclusão do livro, podemos verificar as consequências mais avançadas daqueles mencionados pressupostos, presentes desde o Prefácio, quando o autor formula sua concepção da função da arte e da beleza, vinculando-a à vida mais elevada que poderíamos buscar viver.

SOBRE A TRADUÇÃO

A. PATER, Walter (1839-1894). *The Renaissance – Studies in art and poetry*. In: *The works – Vol. 1*. London: Macmillan, 1925. [xvii + 238 pp.].

B. _____. *The Renaissance - Studies in art and poetry*. Mineola, NY: Dover, 2005. [iii + 155 pp.].

O texto foi traduzido de sua versão mais antiga, texto de domínio público, mas sempre cotejado à versão B para notar possíveis variantes (as mais importantes estão indicadas em notas de rodapé); os números daquela paginação original (versão A) estão indicados (entre | |) no corpo do texto da tradução. A versão A tem o seguinte histórico editorial: 1ª edição, 1893; 4ª ed. (última revisada pelo autor), 1894; *Library edition*, 1910 (ed. 1925 = 9ª reimpressão). A ed. B é uma reimpressão da 4ª ed., de 1894.

O estilo dos ensaios do autor coloca-se entre o da teoria e crítica estética e o da poesia filosófica; lembra diretamente o de textos de Oscar Wilde, obviamente; mas também o dos aforismos de Nietzsche. Tentei respeitá-lo ao máximo em sua poeticidade e analogia, o que em muitos momentos não foi nada muito fácil; as opções de tradução mais difíceis – como as das expressões idiomáticas, que a rigor não podem ser traduzidas diretamente, mas talvez reformuladas, descritas por analogias – estão destacadas pela indicação, entre colchetes, dos vocábulos originais. No mais, penso que permanece válido o juízo de Goethe – a quem, aliás, muito aprazia o pensar e o escrever por analogias – sobre a atividade de tradução: “Tradutores podem ser comparados a alcoviteiros hábeis que louvam as qualidades de uma beleza meio velada: suscitam em nós o desejo invencível de ver o original”².

O maior prazer em traduzir um texto como esse de Walter Pater é o de relacionar-se de perto, “por dentro”, com um tipo de produção acadêmica que dificilmente vem à luz em nossa atualidade: belo, original, engenhoso, profícuo, destemido e, até mesmo, temerário. Espero que a presente iniciativa sirva, ao menos, para que os colegas brasileiros interessados nos temas da função da arte e do Esteticismo tomem nota desse importante pensador do séc. XIX.

² *O pensamento de Goethe – Máximas e reflexões*, p. 66. Selecionado e traduzido por Hans Koranyi, com uma introdução “A vida de Goethe” por Anatol Rosenfeld. São Paulo: Iris, 1959.

Episteme, techné, idea e desenho: Da mudança no estatuto das artes mecânicas no *Della maggioranza delle arti* (1549), de Benedetto Varchi

Iryna Dahmen Carbonero
(UNIFESP)

Ao longo de sua extensa história, o termo grego *techné* adquiriu conotações diversas e agregou artes anteriormente consideradas mecânicas, isto é, aquelas cuja operação produtiva não se dava racionalmente. Será apenas no Renascimento que as artes da pintura e da escultura serão definitivamente alçadas à condição de artes liberais, ao lado das artes da imitação, a poesia e a eloquência. Tendo isso em vista, o presente trabalho dedica-se à análise dos argumentos que o humanista Benedetto Varchi desenvolve em sua defesa do estatuto liberal das artes do *disegno*. Na primeira das três *Lezzione*, que compõem o *Della Maggioranza delle arti*, ele, partindo da definição aristotélica do termo *techné*, pretende demonstrar que, embora arte¹ e episteme² sejam hábitos distintos, as artes consideradas liberais podem ser chamadas de ciências na medida em que nelas a operação produtiva está alicerçada em um saber particular permitindo-lhes operar com razão.

¹ Optou-se por traduzir *techné* como arte e *episteme* como ciência por aproximação à obra italiana de Benedetto Varchi, que utiliza os termos *arte* e *scienza*. Todavia, a fim de evitar possíveis confusões de terminologias, faz-se necessário explicitar que tanto uma quanto a outra apresentam significados bem distintos atualmente (pós século XVIII) do que o que era atribuído à época do Renascimento. Pode-se dizer que, naquela época, o artífice produzia obras *com* arte, isto é, com *techné* – o que seria melhor entendido por técnica, ou *saber fazer*, ao invés de arte propriamente dita. A *episteme*, por sua vez, compreendia diversas áreas do saber – como Física, Matemática e Filosofia, por exemplo – e podia até ser definida como *techné*, em sentido mais amplo, e vice e versa. Além disso, não havia na época uma separação conceitual entre Filosofia e *ciência*, de modo que muitas vezes Filosofia aparecia denominada como *ciência*.

² Ver nota de rodapé acima.

O primeiro argumento de Varchi em defesa da liberalidade das artes do *disegno* não se dá no âmbito da arte em si, mas no que ela difere ou se aproxima da ciência. Afinal, o intuito da primeira lição é formalizar a ideia que já se fazia presente no discurso dos primeiros humanistas, como no caso de Petrarca, de colocar ambas as artes no mesmo patamar das ciências e elevá-las ao nível das artes liberais.

Na segunda *Lezzione*, Varchi desloca sua argumentação para o campo propriamente das artes imitativas, procede, assim, a uma comparação entre pintura e escultura que ficou conhecida como *paragone*. Trata-se de saber qual das artes, pintura ou escultura, é mais nobre, ou seja, mais liberal. A demonstração de Varchi, mais uma vez fundamentada em argumentos filosóficos, é de que ambas as artes são igualmente nobres pois operam visando o mesmo fim, a imitação verossímil da natureza, além de terem o mesmo princípio – o desenho. O modo distinto pelo qual operam, assim como a eficácia da operação produtiva, que depende apenas da mão treinada do artista, diz Varchi, são acidentes que não alteram a nobreza e a perfeição da arte.

Nota-se nessas duas primeiras *Lezzione* de Varchi, que tratam da relação entre *episteme* e *techné*, o emprego de um léxico aristotélico, muito embora o autor seja considerado um neoplatônico. Isso se dá porque as críticas de Platão às artes miméticas, as quais considera simulacros da realidade, não faz dele o autor mais adequado para autorizar a defesa da liberalidade da pintura e da escultura. No entanto, ele recorre ao léxico neoplatônico nas passagens da terceira *Lezzione*, em que faz o elogio das qualidades do *artífice*³.

Fica claro que o emprego de um léxico platônico ou aristotélico por parte dos autores humanistas, e, em particular de Varchi, trata-se menos de uma filiação filosófica *a priori* e mais de um ajuste decoroso e retórico das autoridades antigas e do léxico que suas obras fornecem aos temas sobre o qual discorrem.

³ Optou-se por utilizar *artífice*, ao invés de *artista* pelo motivo já discutido acima, isto é, a contaminação pós-moderna do vocabulário. O termo *artista* traz a ideia de subjetividade, de gênio, o que decorre do Romantismo e vinga até os dias atuais, o que não existia no período do Renascimento. Já *artífice* aproxima-se mais da ideia daquele que produzia obras com arte (*techné*) e engenho (*ingegno*), isto é, talento natural ou dom divino. Ademais, alguns autores da época, como Giorgio Vasari, utilizam a palavra italiana *artífice* ao invés de *artista*.

Quanto à distinção entre arte e ciência que abre a obra de Varchi, diz-se que a ciência não é outra que o conhecimento de coisas universais, necessárias e, conseqüentemente, eternas, tidas mediante demonstração⁴, ao passo que a arte é um hábito intelectual com certa razão⁵. Todavia, a fim de ampliar a definição de modo a permitir a introdução da pintura e da escultura entre as artes liberais, além de requalificar as artes produtivas, ele acrescenta à definição aristotélica a vontade e o engenho do artista. Esta qualificação do engenho do artista, que é uma novidade introduzida pelo pensamento renascentista, teve enorme impacto na teoria da arte, até ao menos o século XVIII. Varchi define arte como “*um hábito factível com certa razão daquelas coisas que não são necessárias*”, cujo princípio não está no que é feito, mas em quem o faz, isto é, o artífice.

A amplificação da importância do engenho, da vontade e da imaginação do artífice no ato produtivo da obra, não chega, contudo, a alterar a hierarquia entre ciência e arte. A ciência, diz Varchi, é mais nobre que a arte, pois o que a caracteriza é a certeza da demonstração de seus princípios e não a produção de algo que difere completamente deles. Como se pode ver no primeiro livro de *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles, o termo *arte*, quando apreendido propriamente, distingue-se da ciência e de todos os outros hábitos intelectivos. Porém, quando se apreende geralmente, isso se dá em mais modos, e, por isso, algumas vezes se chamam artes todas as ciências; e, assim, significam tanto arte quanto ciência⁶. Contudo, embora seja um hábito produtivo, também as artes especulam e consideram alguma coisa. No livro III, capítulo III, da *Ética a Nicômaco*, as artes consultam e deliberam, e muitas vezes mais do que as ciências, como no caso da medicina e em todas as outras conjecturais⁷.

Para Varchi, o traço distintivo das artes é que todas elas realizam suas operações por meio da mão treinada do artífice, mesmo aquelas que não produzem obras, como é o caso da medicina. Mas ser manual não significa dizer que não dependa igualmente da “operação mental”. Afinal, para se alcançar a perfeição nas artes é necessário não apenas o hábito do exercício e do estudo, mas igualmente o conhecimento da doutrina

⁴ VARCHI, p. 15.

⁵ Ibid.

⁶ ARISTÓTELES (1984), 1904a-1904a15.

⁷ Idem, 112b5.

daquela arte, isto é, da cognição universal das coisas pertencentes a essa arte, porque a doutrina aguça e afina a mente, enquanto o exercício aperfeiçoa e adestra a mão.

Ora, se a pintura e a escultura são artes, e arte é uma virtude intelectual estabelecida pela prática, então ela é, por sua definição e de acordo com os humanistas, algo a ser ensinado através de um conjunto de preceitos⁸. Pode-se afirmar que a defesa feita por Varchi da liberalidade das artes da pintura e da escultura tem como prova irrefutável a longa série de tratados de pintura que começou com o *Da Pintura* (1435), de Leon Battista Alberti. Esses tratados renascentistas compõem efetivamente uma doutrina das artes do *disegno*, inexistente na antiguidade, que deriva fundamentalmente da arte retórica e da arte poética.

No primeiro livro de seu tratado, Alberti subordina a pintura à geometria. Este é o primeiro passo no processo de superação do hiato entre os saberes *episteme* e *techné* que Varchi continuará a discutir um século depois. O esforço de Alberti era dotar as artes da pintura de um corpo doutrinal e, efetivamente, elevá-las da condição de arte mecânica, carente de regras que garantissem a eficácia da operação artística e produção de obras excelentes, à condição de *techné* ou de “ciência”⁹.

Outro humanista que deu continuidade aos esforços doutrinários de Alberti foi o pintor português, Francisco de Holanda. De acordo com Nascimento:

O emprego que Holanda faz da noção de *idea*, ao contrário do que pensa a crítica mais recente, não altera o entendimento albertiano da pintura como uma *techné*. O que ocorre de novo no tratado de Holanda é que a identificação que ele produz entre a *idea* e a *invenção* explicita de maneira mais clara o entendimento dos aspectos intelectivos da *techné*, isto é, o entendimento aristotélico da *techné* não apenas como hábito factível, mas também intelectivo¹⁰.

No renascimento, a noção aristotélica de *techné*, isto é, a regra da boa maneira de produzir ou fabricar, será traduzida no binômio latino engenho e arte, presidido pelo princípio da *media res*. Toda arte contém,

⁸ KENNEDY, G. A, p. 125.

⁹ NASCIMENTO, Cristiane, A, p. 64.

¹⁰ Id., p. 62.

na mesma proporção, uma parte cognitiva e uma parte manual, ou prática. Ainda sobre ela, Nascimento complementa: “Esta definição da arte, que a associa ao conhecimento e que lhe permite ser chamada de ciência, aplica-se genericamente à definição do escopo da tratadística da arte do século XVI (...)”¹¹. Houve, portanto, a atribuição de uma natureza intelectual à pintura, antes relegada à condição mecânica.

A doutrina, conquanto tenha como fim elevar a qualidade da operação artística, não garante a excelência na arte. Como dizem Holanda e Varchi, nem todos os homens podem ser excelentes pintores, visto que de nada adianta conhecer os procedimentos da operação sem o engenho, ou *ingegno*, com o qual é agraciado no nascimento. Da mesma forma, só o engenho não resulta em boa arte se o artífice não tiver *diligência*.

O desenho é o elo fundamental entre a operação mental e manual do artífice, visto que por meio dele pode-se alcançar a excelência na arte, ou seja, realizar obras perfeitas. As considerações menos filosóficas de Holanda acerca do desenho corroboram na argumentação filosófica de Varchi a respeito da duplicidade mental e manual do desenho. Para ambos os autores, o desenho é a transposição em obra visível da *idea*, invenção, ou conceito, imaginada pela mente do artífice. Quanto mais elevada e perfeita esta “*idea*, ou invenção mental elaborada pelo engenho do *artista*”¹², maior deve ser a “destreza, ou operação de mão, capaz de imitá-la da maneira fidedigna, reduzindo-a uma perfeita obra”¹³.

O esforço dos humanistas de conduzir as artes do desenho a uma nova excelência legitimou a inclusão da pintura e da escultura nas artes liberais, como vemos na segunda lição de Varchi. Chegando à conclusão de que aquilo que define o caráter produtivo das artes não é a operação manual comum a elas, mas o fato de poderem ser reduzidas a uma doutrina, ou seja, de poderem ser objeto de um discurso prescritivo. A prescrição, assim, é a prova da existência de uma ordenação racional a sustentar a própria operação do artífice, e não apenas a obra particular já constituída.

¹¹ Id., p. 59.

¹² Grifo meu.

¹³ NASCIMENTO, Cristiane. B, p. 174.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, L. B. *Da pintura*. Campinas; São Paulo: Editora da Unicamp, 2009.
- ARISTÓTELES. Ética a Nicômaco. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- BAROCCHI, P. *Pittura e scultura* (Scritti d'arte del Cinquecento; v. III). Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1978.
- BAXANDALL, M. *Giotto and the orators, humanists observers of painting in Italy and the and the Discovery of pictorical composition 1350-1450*. Nova York: Oxford University Press, 1971.
- HOLANDA, Francisco. *Da Pintura Antiga*, org. Angel Gonzalez Garcia, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.
- KICKHOFEL, E. H. P. “A ciência visual de Leonardo da Vinci: notas para uma interpretação de seus estudos anatômicos” In: *Scientiae studia*, v. 9, n. 2, 2011, pp. 319-355.
- KENNEDY, G. A. *Classical rhetoric & its Christian and secular tradition from ancient to modern times*. Colorado: UNC Press, 1999.
- NASCIMENTO, Cristiane Maria Rebello (A). Arte e Engenho no Tratado da Da Pintura Antiga de Francisco de Holanda, in *Revista de história da arte e arqueologia*, UNICAMP - no. 19, Jan/Jun de 2013.
- NASCIMENTO, Cristiane Maria Rebello (B). Divino Michelangelo, o Apeles moderno, in *Revista Limiar*, UNIFESP - vol. 2, nº 3, 2º semestre 2014.
- VARCHI, B. Della Maggioranza delle arti, disponível em: <http://bivio,filosofia.sns.it/bvWorkPage.php?pbSuffix=171,965>, visualizado em 30 de Maio, de 2015.
- VASARI, Giorgio. *Vida dos Artistas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- VASOLI, C. “The Renaissance concept of philosophy.” In: SCHMITT, C. B., SKINNER, Q. (Eds.). *The Cambridge history of Renaissance philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, pp. 57-74.

A rejeição das regras de composição no conceito de crítica de arte do romantismo alemão: uma comparação a partir de Walter Benjamin e David Hume

Fernando Ferreira da Silva
(UFG)

INTRODUÇÃO

Em termos teóricos, tomar a crítica de arte como problema filosófico significa não apenas investigar o estatuto da obra de arte e o sentido de sua produção na modernidade, como também examinar as possibilidades de se elaborar um conhecimento objetivo sobre obras de arte particulares. Isso, considerando a dificuldade relativa às reações subjetivas despertadas pelo objeto artístico, em geral tão diversas quanto os indivíduos que o apreciam. Em termos práticos, a crítica se preocupa também com a constituição de um legado cultural, ao discutir a valorização de determinadas obras de arte produzidas ao longo da história, visando passar às futuras gerações um conjunto de bens culturais que seja relevante para sua formação humana.

No pensamento romântico, a crítica de arte se refere à elaboração do conhecimento da obra de arte. Em sua intenção central, ela não é julgamento da obra de arte, que é entendida como centro de reflexão vivo a ser desdobrado pela crítica. A crítica é, por um lado, acabamento, complemento e sistematização da obra, e, por outro, dissolução da obra no absoluto. Nesse sentido, a crítica de arte romântica tem como critério essencial a construção imanente da própria obra de arte, diferente de tradições precedentes, nas quais a análise da obra de arte se concentrava na harmonia e organização de seus elementos, considerando a criação artística uma produção orientada por regras. Assim, a teoria romântica garante a autonomia para o domínio da arte que Kant restringiu ao juízo estético reflexionante, ao mesmo tempo em que abre a possibilidade de uma crítica que vai além da mera avaliação da obra segundo regras.

Em relação à outra corrente de crítica mencionada por Benjamin, que avalia as obras segundo regras, tomaremos como ponto de interlocução a figura do bom crítico elaborada por Hume em seu ensaio *Do padrão do gosto*. Embora o referido ensaio represente uma importante contribuição do filósofo escocês ao debate britânico sobre o gosto – debate este que expôs um conjunto de ideias que seria mais tarde sistematizado por Kant em sua *Crítica da Faculdade de Juízo*, em especial a noção de desinteresse no julgamento estético, o papel da imaginação na formação deste e a experiência estética do sublime, para citar as mais importantes –, é necessário destacar que Benjamin, ao apresentar a concepção romântica de crítica de arte, não trata precisamente deste debate, ou mesmo de Hume e de sua produção ensaística ligada ao gosto. A justaposição entre estes dois momentos, o debate britânico sobre o gosto e a teoria da arte do primeiro-romantismo, ainda que pareça arbitrária, justifica-se pela influência dos escritos britânicos sobre o gosto no pensamento de Kant, influência que ultrapassa inclusive o domínio estético, se considerarmos a afirmação de Suzuki, segundo o qual “*crítica* é a palavra que os ingleses empregavam, no século XVIII, para designar a apreciação estética de obras artísticas e literárias. [...] É a partir da leitura de ensaios sobre arte, literatura e gosto de autores anglo-saxões que ganhará visibilidade para Kant a diferença entre crítica e doutrina, cânon e órgãoon” (SUZUKI, 1998, p. 20). O pensamento de Kant configura, assim como o de Fichte, uma das principais referências filosóficas dos pensadores românticos. Assim, propomos entender esta oposição como extremos de uma tradição estética, cuja articulação se encontra em Kant.

O presente trabalho pretende comparar estas duas compreensões do sentido da crítica de arte, provenientes do debate britânico sobre o gosto e do primeiro romantismo alemão, mostrando como estes dois registros diferem na ênfase às regras de composição artística. Acreditamos que a comparação com uma linha de pensamento estético precedente possa fornecer elementos para situar a originalidade do conceito de crítica de arte desenvolvido no romantismo alemão e resgatado por Walter Benjamin, bem como a mudança de estatuto do objeto artístico notada nesta transição.

HUME E A CRÍTICA DO GOSTO

O estabelecimento da Estética como disciplina filosófica remonta em grande medida ao Iluminismo Britânico do século XVIII, tendo sua origem no debate sobre o conceito de “gosto”. Do ponto de vista estritamente estético, o debate sobre o gosto abordava questões como: a sensibilidade individual do sujeito; o prazer proveniente da apreciação estética; as categorias do belo e do sublime; e ainda a possibilidade de um padrão geral de gosto. Embora este período tenha sido o de sua origem enquanto campo de investigação filosófico, a Estética não possuía a autonomia que ganharia anos mais tarde, nem sua atual designação, que provém da palavra grega *aisthēsis*, cujo significado literal é “percepção”. Tais mudanças ocorreram, em parte, por conta do controverso trabalho de Baumgarten¹, *Estética: a lógica da arte e do poema*, e, definitivamente, pela *Crítica da Faculdade do Juízo*, de Immanuel Kant. Assim, discutir o gosto no contexto britânico significa adentrar no domínio da Política e da Ética, pois estavam em questão as condutas individuais nos ambientes sociais, as chamadas “boas maneiras”; e também da Epistemologia, ao englobar a investigação sobre a natureza das percepções e sensações captadas pelo sujeito.

No ensaio *Do padrão do gosto*², David Hume investiga a possibilidade de “uma regra pela qual se possam reconciliar os vários sentimentos dos homens” (HUME, 2008, p. 175), sendo estes provenientes da percepção dos objetos, no que se refere a sua beleza ou deformidade. Tal intento se posiciona contra um senso comum paradoxal, que ora afirma a impossibilidade de um padrão geral para um domínio essencialmente subjetivo, como o é o prazer ou desprazer por ocasião de um objeto; e ora entende como “extravagância” uma completa e natural igualdade entre os gostos, pois, quando comparamos determinadas composições artísticas, as diferenças de qualidade se tornam óbvias. Além disso, o filósofo escocês enfatiza que mesmo elementos comuns presentes na formação de dois indivíduos, como linguagem, educação, cultura e status social, não

¹ Enquanto no contexto das teorias do gosto a tensão entre subjetividade e objetividade era colocada em questão, Baumgarten queria, com seu trabalho, investigar de maneira objetiva um domínio da subjetividade que ele chama de “belo pensamento”, buscando o que seria “uma ciência do belo” (JIMENEZ, p. 113, 1999).

² “On standard of taste”. In: HUME, David. *Essays Moral, Political and Literary*. Indianapolis: Liberty Fund 1987.

garantem uma igualdade de gosto entre eles. Por outro lado, deve-se considerar também que obras produzidas numa cultura, num espaço e tempo particulares, ainda podem despertar reações semelhantes em culturas muito diversas, o que nos fornece indícios de um denominador comum em relação ao gosto. “O mesmo Homero que agradava em Atenas e Roma há dois mil anos ainda é admirado em Paris e em Londres” (*idem*, p. 178). E poderíamos dizer que ele ainda o é em nossos dias.

Ao considerar o gosto imerso nesta série de ambiguidades, Hume buscará um padrão elaborando uma figura ideal, o bom crítico, cujos juízos serão uma referência para a avaliação da beleza e da deformidade de obras particulares. A figura do bom crítico será construída a partir de elementos que o capacitam, tanto na ordem do sensível quanto na do intelectual, para uma recepção ideal da obra de arte, reduzindo a subjetividade inerente à apreciação estética. Estes elementos não visam apenas desenvolver a sensibilidade ou percepção dos críticos, mas também enriquecer o repertório intelectual destes, ao salientar o papel da experiência e da razão na tarefa de compreensão e avaliação das obras. Desse modo, o padrão de gosto corresponde ao gosto individual do bom crítico, estabelecendo-o como autoridade para a valoração das obras de arte. Considerando que não podemos simplesmente encontrar este crítico ideal em qualquer parte da sociedade, os elementos destacados por Hume funcionam como critérios de uma formação estética, cujo fim seria o gosto do bom crítico.

A partir da descrição das competências do crítico, aqui resumidas, podemos verificar quais são os critérios elaborados por Hume e como estes devem atuar na tarefa do crítico. Em primeiro lugar, para garantir uma adequada percepção dos objetos, o crítico deve ter os órgãos responsáveis pelas sensações em plena saúde, de modo que sua percepção dos objetos artísticos seja a mais próxima do real. Em segundo lugar, o crítico deve ter delicadeza de gosto, o que lhe permite perceber os mais ínfimos detalhes de uma composição artística particular e as relações desta com aquilo que Hume chama de “regras gerais da beleza”. Tais regras não são estabelecidas *a priori*, mas possuem um grau de universalidade, pois, de algum modo, estão presentes em todas as significativas produções artísticas. As “regras gerais da beleza” só podem ser vistas e trazidas ao público por aqueles que têm o gosto delicado. Em terceiro lugar, o crítico deve

possuir experiência prática na apreciação e na comparação das obras de arte, para que ele se familiarize com sua tarefa e possua um repertório cultural que o permita relacionar uma obra particular com outras de natureza semelhante. Em quarto lugar, o crítico deve se abster de todo preconceito em relação à obra que ele analisa. Em seu juízo, ele deve se ater àquilo que a obra manifesta, desprezando eventuais interesses do próprio artista e do seu público. Por fim, o crítico deve ter bom senso, para que tenha condições de avaliar a coerência dos elementos presentes na composição, o equilíbrio entre o todo e as partes, bem como o objetivo pretendido pelo artista com a produção de sua obra.

Pode-se dizer que o bom senso e a ausência de preconceitos consistem em critérios de ordem intelectual, através dos quais o crítico compreende a finalidade da obra, sua harmonia e organicidade, sem se deixar levar por preconceitos exteriores a ela, tais como a pessoa do artista ou a recepção geral do público. Por outro lado, o principal critério necessário para o padrão do gosto consiste na delicadeza de gosto, apresentado por Hume segundo uma passagem de *Dom Quixote*³, de Miguel de Cervantes:

É com boa razão, diz Sancho ao cavaleiro narigudo, que pretendo saber julgar de vinhos: esta é uma qualidade hereditária em nossa família. Dois de meus parentes foram certa vez chamados a opinar sobre um barril de vinho supostamente excelente, pois era antigo e de boa safra. Um deles o saboreia, considera e, após madura reflexão, declara que o vinho é bom, não fosse por um ressaibo de couro que percebera nele. O outro, depois de usar as mesmas precauções, também dá um veredicto favorável ao vinho, com a ressalva de um gosto de ferro que facilmente distinguiria ali. Não podes imaginar o quanto ambos foram ridicularizados por seus juízos. Mas quem riu por último? Esvaziado o barril, encontrou-se no fundo dele uma velha chave de ferro pressa a uma correia de couro (HUME, 2008, p. 180).

Com este exemplo, Hume traça uma analogia entre o gosto físico e o gosto mental. Assim como o paladar de um indivíduo pode ser aguçado ao ponto de discernir os mínimos sabores dissolvidos no vinho, o portador de um gosto mental delicado é aquele capaz de reconhecer os detalhes da

³ A passagem citada por Hume se encontra, mais precisamente, na Parte II, capítulo 13, da referida obra.

obra de arte que constituem sua beleza. A centralidade deste critério se deve à dois motivos: em primeiro lugar, a delicadeza do gosto corresponde à uma especialização da sensibilidade, uma vez que ela permite ao sujeito perceber nas obras de arte os mínimos detalhes que a compõe. Desse modo, o portador de um gosto delicado pode identificar aquilo que Hume chama de “regras gerais da beleza”. Tais regras gerais da beleza, Hume afirma, “são obtidas a partir de modelos estabelecidos e da observação do que agrada e desagradam” (*Ibidem*, p. 181). Ou seja, as regras gerais da beleza são empiricamente dadas, tendo como base os princípios de composição apreciados em diferentes culturas e nações ao longo da história.

Em segundo lugar, é através da percepção destas “regras gerais” que o bom crítico se torna capaz de justificar e explicar seu juízo sobre determinada obra de arte, na medida em que ele pode indicar na obra a presença das “regras gerais”, demonstrando, assim, a validade de seu juízo. Desse modo, o bom crítico não apenas comprova sua competência, como também expõe aqueles que pretendem ser uma autoridade em questões de gosto sem estarem capacitados para tal fim. “Produzir tais regras gerais ou tais reconhecidos parâmetros de composição é como encontrar a chave presa à correia de couro que justificou o veredicto dos parentes de Sancho e confundiu os pretensos juízes que o condenaram” (HUME, 2008b, p. 181). É importante frisar que as regras de composição de que fala Hume não podem ser deduzidas de maneira abstrata do entendimento. Elas estão dadas empiricamente, e, como tal, só podem ser apreendidas segundo a experiência: “O fundamento de tais regras é o mesmo que o de todas as ciências práticas, a experiência, e elas não passam de observações gerais sobre aquilo que tem sido universalmente considerado como agradável em todos os países e épocas” (*Ibidem*, p. 177).

Na sequência do ensaio, Hume apresenta justamente os critérios que visam alargar a observação do bom crítico, a saber, a experiência na apreciação e comparação das belezas de diferentes obras de arte. A experiência na apreciação de obras de arte provenientes de distintos contextos de produção – de diferentes nações, períodos históricos, línguas e tradições culturais –, bem como a comparação entre elas, mostra não apenas que o gosto pode ser refinado até atingir a “delicadeza” através de uma prática ligada a sensibilidade, como também torna necessário ao bom crítico o enriquecimento do seu repertório individual, relativo às diversas

manifestações da beleza culturalmente sedimentadas. Ao compreender a diversidade com a qual a beleza pode ser apresentar, o bom crítico se aproxima de regras de composição mais gerais para justificar ou validar seus juízos. Percebe-se, aqui, a complementaridade dos critérios para se atingir o padrão de gosto: se a delicadeza de gosto permite ao bom crítico reconhecer na obra os menores elementos que constituem sua beleza, a experiência na apreciação e comparação permite a ele remeter estes elementos ao seu emprego em outras composições artísticas, provenientes dos mais variados contextos culturais. A respeito da relação entre as regras gerais da beleza, ou de composição, com o padrão do gosto, nas palavras de Limongi:

O padrão é um juízo ou uma obra produzidos segundo essas regras e oferecidos como modelo para outros juízos e composições, logo, um juízo ou uma obra arquetípicos, nos quais as regras são ilustradas e exibidas e a partir dos quais são identificadas. [...] O padrão não é portanto a regra, mas o caso em que ela é exibida ou do qual é derivada (LIMONGI, 2006, p. 119).

Sendo os parâmetros de composição encontrados numa variedade de registros artísticos, as regras gerais da beleza condicionam o julgamento do bom crítico como princípios que este deve encontrar na obra de arte e explicitar ao público. Ainda que não possam ser definidas segundo um procedimento racional abstrato, mas através da experiência cultivada do bom crítico, as regras gerais da beleza são a escala de medida que ele dispõe para valoração das obras. Se pudermos qualificar a caracterização do bom crítico – no debate sobre o gosto – como um projeto teórico da crítica de arte⁴, há que se considerar que tal entendimento desta atividade encontra objeção direta na teoria da arte do primeiro romantismo alemão. Para ser mais preciso, o conceito de crítica de arte elaborado pelos românticos e resgatado por Walter Benjamin, recusa uma noção de crítica de arte como a de Hume em *Do padrão do gosto*, precisamente pelo papel das “regras gerais da beleza” como um índice ao qual o bom crítico deve se remeter no julgamento das obras particulares. Como tentaremos mostrar na continui-

⁴ Como apontaremos brevemente na sequência deste trabalho, não ignoramos a leitura do padrão do gosto como um projeto de educação estética ligado à moral. O termo “bom”, presente na designação adotada por Hume, “bom crítico”, sugere de antemão um caráter ético para este sujeito.

dade deste trabalho, segundo a interpretação benjaminiana da teoria da arte romântica, tal rejeição está associada a uma compreensão distinta do estatuto da obra de arte, que se desdobra num entendimento da crítica de arte como atividade criadora, objetiva e positiva

A CRÍTICA DE ARTE ROMÂNTICA SEGUNDO BENJAMIN

Em sua tese de doutoramento, intitulada “O conceito de crítica de arte no romantismo alemão”, Walter Benjamin analisa como os pensadores do primeiro romantismo, Schlegel e Novalis, definem a tarefa da crítica no interior de sua teoria da arte. Destaca-se como o fundamento do pensamento primeiro-romântico o conceito de “reflexão” tomado de Fichte. A importância do conceito fichteano de reflexão para Friedrich Schlegel e Novalis provém de dois aspectos fundamentais. Em primeiro lugar, a reflexão consiste numa atividade espontânea do Eu, na qual o sujeito, ao se voltar para si mesmo, se aproxima de um conhecimento imediato. Dessa imediatez do pensar reflexivo, os românticos vislumbram uma possibilidade de conhecimento intuitivo. Em segundo lugar, a reflexão é entendida como uma atividade de potencial infinito, uma vez que nela, o pensar como forma, tem por conteúdo o próprio pensar, ou seja, o conteúdo do pensamento, na reflexão, é sua própria forma. Assim, cada reflexão, enquanto “pensar do pensar”, é passível de ser tomada como objeto de uma nova reflexão, num procedimento extensível ao infinito. Os românticos se distanciam de Fichte em função de seu sistema postular uma segunda atividade infinita do Eu, por eles rejeitada: o “pôr”. Como atividades infinitas da consciência, puramente formais, o “pôr” e a “reflexão” se determinam mutuamente, complementando-se, de maneira a evitar a regressão infinita própria da reflexão, conduzindo a infinitude da ação do Eu do plano teórico para o prático.

Para Fichte, um si mesmo cabe apenas ao Eu, isto é, uma reflexão existe apenas e unicamente correlata a uma posição. [...] a consciência é Eu; para os românticos, ela é “si-mesmo”, ou, dito de outro modo: Em Fichte, a reflexão se relaciona com o Eu, nos românticos, com o simples pensar (BENJAMIN, 2011, p. 39).

A reflexão constitui o “credo metafísico” com o qual os pensadores românticos interpretavam o conjunto do real. De uma atividade infinita

constitutiva da consciência, tal como era definida por Fichte, os românticos elevam a reflexão ao patamar de princípio metodológico. Como nota Benjamin, “a reflexão é o original e o constitutivo na arte assim como em todo elemento espiritual” (BENJAMIN, 2011, p. 73). A teoria do conhecimento primeiro-romântica, que Benjamin subdivide em seu trabalho entre teoria do conhecimento da natureza e teoria do conhecimento da arte, se baseia na reflexão. No caso da arte, é a partir da reflexão que se fundamenta seu potencial criador, de modo que o poetizar é caracterizado como um tipo de pensamento que mantém uma semelhança formal com a dinâmica da natureza, na medida em que é capaz de criar a partir de sua própria matéria. Para utilizar o termo cunhado por Benjamin em sua tese, a arte é entendida pelos românticos como “medium-de-reflexão”, isto é, a arte – tal como a história, a linguagem e a religião – performa uma mediação entre o real e o ideal, polos que constituem o absoluto. O movimento do medium-de-reflexão se dá entre os graus de consciência envolvidos na reflexão; tal como a “potencialização qualitativa” atribuída por Novalis ao “romantizar”, “um si-mesmo inferior é identificado com um si-mesmo melhor”, numa operação de “elevação e rebaixamento recíprocos” (NOVALIS, 2009, p. 142).

Segundo Benjamin, Schlegel distingue três níveis de pensamento ou reflexão. O primeiro grau do pensar, ou da reflexão, também chamado por Schlegel de “sentido” (*Sinn*), consiste no pensamento que tem por conteúdo qualquer objeto que lhe é exterior. O segundo grau do pensar, que pode ser propriamente chamado de reflexão, visto que compreende sua forma canônica, é o pensar do pensar, no qual o conteúdo do pensamento é sua própria forma. Schlegel também o denomina “razão” (*Vernunft*). É importante ressaltar que o segundo grau do pensar “nasce por si e auto-ativamente do primeiro, como o seu autoconhecimento” (BENJAMIN, 2011, p. 37). O terceiro grau do pensar consiste no “pensar do pensar do pensar”, ou seja, compreende a forma canônica da reflexão como conteúdo de um novo pensar, além dos graus seguintes que a reflexão pode atingir a partir da progressão deste procedimento. O terceiro grau do pensar indica a possibilidade de se obter graus mais elevados de reflexão, num procedimento que submete a reflexão anterior, como conteúdo, a um novo pensar. Desse modo, o formato da reflexão canônica é abalado pela ambiguidade, pois na fórmula “pensar do pensar do pensar”,

o primeiro ato de pensamento pode ter por conteúdo tanto um objeto exterior ao sujeito, sob o qual se reflete, quanto o próprio pensamento do sujeito, se a primeira reflexão tratar a forma do pensamento como conteúdo. A cada grau consecutivo da reflexão esta ambiguidade se torna mais múltipla, conforme decresce a imediatez do pensamento reflexivo. Disso se obtém “a dissolução da forma própria da reflexão diante do absoluto. A reflexão estende-se sem limites e o pensamento formado na reflexão torna-se pensamento sem forma, o qual se dirige para o absoluto” (BENJAMIN, 2011, p. 40).

A tarefa da crítica de arte romântica se vale de um entendimento da obra de arte como forma, na qual a reflexão se expressa objetivamente. Em outras palavras, a obra de arte é uma forma limitada pela qual uma reflexão, ilimitada, se apresenta. Essa assimetria demonstra a natureza incompleta da obra, que deverá ser sanada pela crítica. Sobre a incompletude da obra, nas palavras de Schlegel citadas por Benjamin, “Apenas o incompleto pode ser compreendido, pode nos levar mais além. O completo pode ser apenas desfrutado” (SCHLEGEL *apud* BENJAMIN, 20011, p. 78). Se a obra particular é uma reflexão viva, a crítica deve ser uma reflexão de ordem superior, pois tem como objeto de sua atividade a reflexão imanente à obra considerada. A tarefa da crítica de arte, se apoiando no procedimento do pensar de terceiro grau, é aniquilar a forma com a qual a obra de arte se expõe, a qual também delimita a reflexão que lhe é imanente, definida como “forma-de-exposição”. Ao dissolver a forma-de-exposição da obra particular, a crítica pode direcionar a reflexão inerente à obra ao absoluto, isto é, inscrever a obra no *continuum* das formas artísticas, entendido como a exposição do Absoluto ou mesmo como a Ideia da arte. Este procedimento negativo sobre a obra, que em alguns casos recorre inclusive à ironia, visa, em última instância, absolutizar a obra de arte particular, completar a obra para inscrevê-la no absoluto ou Ideia da arte, desdobrando a reflexão encerrada em sua forma-de-exposição. O desdobramento reflexivo operado pela crítica se vale do pressuposto de que toda reflexão é portadora de um potencial infinito de desenvolvimento, no qual cada momento constitui um grau mais elevado de reflexão. Assim, se uma obra é criticável, as possibilidades de seu desdobramento são infinitas, de modo que a crítica se estabelece sempre como uma tentativa que nunca abarcará a totalidade da obra.

Na medida em que a crítica de arte romântica é caracterizada como uma atividade de natureza artística, que desdobra a reflexão imanente à obra de arte e tenta complementá-la, ela não se reduz ao julgamento da obra. “Para os românticos, a crítica é muito menos o julgamento de uma obra do que o seu método de acabamento” (BENJAMIN, 2011, p. 77), de modo que esta atividade é também considerada artística, por ter como finalidade o acabamento, complemento e sistematização de determinada obra de arte, desdobrando as relações que ela, enquanto “centro vivo de reflexão” (*Idem*, p. 81), mantém com outras obras, dissolvendo-a na Ideia ou no absoluto da arte. Nesse sentido, o critério essencial que interessa à crítica consiste na construção imanente da própria obra de arte. Como aponta Benjamin, essa posição do primeiro romantismo se opõe a duas tendências que lhe são contemporâneas. Em primeiro lugar, ao dogmatismo estético do racionalismo iluminista, que em sua avaliação das obras de arte prezava pela organização e harmonia da produção artística. Em segundo lugar, ao subjetivismo do movimento pré-romântico *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), cuja valorização do conceito de gênio levava a entender a obra de arte como fruto de uma força criadora espontânea. Se no dogmatismo estético iluminista encontramos uma crítica que valora as obras particulares com base em regras gerais de composição, na corrente subjetivista do *Sturm und Drang* sequer há possibilidade de uma crítica objetiva, visto que o sentido da obra particular reside na pessoa de seu criador. Assim, a crítica romântica “proscreeu as leis do espírito para a própria obra de arte, em vez de fazer desta um simples subproduto da subjetividade” (BENJAMIN, 2011, p. 79).

Por fim, Benjamin qualifica o método da crítica de arte romântica como objetiva, pois se fundamenta na construção imanente da obra; e positiva, pois visa completar a obra e inscrevê-la no continuum das formas artísticas, isto é, na Ideia da Arte. À concepção romântica de crítica, opõe-se a tendência moderna da crítica de arte, designada como subjetiva. O método de tal crítica, a qual Benjamin discorda, se basearia na “estimação subjetiva particular da obra no juízo de gosto” (*Ibidem*, p. 88). Além disso, a crítica romântica não admite a adoção de uma escala positiva de julgamento que seja exterior à própria obra de arte.

CONCLUSÃO

Para concluir a presente exposição, tentaremos responder, ainda no espírito da comparação entre Hume e Benjamin, uma última pergunta relativa à colocação da crítica de arte como problema filosófico: Que papel a crítica de arte desempenha no pensamento dos filósofos aqui tratados, independentemente das distintas noções de crítica apresentadas?

Em relação ao apresentado sobre Hume e o padrão de gosto, é necessário notar que neste contexto o “gosto” não se limita à apreciação estética voltada apenas às obras de arte. Embora o ensaio se concentre em produções artísticas, sobretudo literárias, por conta de sua intenção de estabelecer um padrão de julgamento para decidir entre uma diversidade de sentimentos, ao se falar em “gosto” também está em questão a apreciação da natureza, de objetos quaisquer, uma vez desconsiderada sua utilidade; e, principalmente, das maneiras que se manifestam no contexto da sociabilidade entre os indivíduos. Este último aspecto articula a discussão do gosto com o domínio de outra disciplina filosófica: a Ética. Em outro momento de sua produção ensaística, podemos perceber como a sociabilidade é cara a Hume. No texto *Da arte de escrever ensaio*, o filósofo escocês distingue dois tipos de indivíduos presentes na “parcela elegante do gênero humano”: os *letrados* e os indivíduos *de convívio social*. Os letrados “são aqueles que escolheram para seu destino as mais elevadas e difíceis operações da mente, que requerem ócio e solidão” (HUME, 2008a, p. 221), isto é, os acadêmicos e eruditos que se afastam da realidade mundana por conta de seus estudos. Já os indivíduos de convívio social são aqueles que possuem “um gosto pelo prazer”, se dedicam à interação social com seus pares e às “reflexões óbvias sobre os assuntos humanos e obrigações da vida comum” (*Ibidem*, p. 221). Para Hume, tanto os indivíduos do domínio letrado quanto os do domínio do convívio social perdem quando privados uns da companhia do outros. Sem a presença dos letrados nas reuniões sociais, “que possibilidade há de encontrar tópicos de conversação feitos para entreter criaturas racionais sem recorrer à história, à poesia, à política e até aos princípios mais óbvios da filosofia?” (*Ibidem*, p. 222). Estes mesmos letrados, sem interagir com os indivíduos de convívio social, se tornaram “homens sem nenhum gosto pela vida ou pelos costumes, sem aquela liberdade e agilidade de pensamento e expressão que só podem ser adquiridas pelo convívio social” (*Ibidem*, p. 222).

Com tal caracterização, Hume elabora um ideal de sociedade cosmopolita que articula intimamente a sociabilidade e a erudição, de modo que esta só pode desenvolver-se plenamente se estes dois domínios progredirem em conjunto. Eagleton salienta que, nas aproximações entre a moral e o gosto, subjaz “um ideal de comunidade compassiva, de um altruísmo e afeição natural [...], aliado à fé de um indivíduo consciente de seu prazer” (EAGLETON, 1993, p. 50). A simetria entre razão e sensibilidade, necessária ao padrão do gosto, nos parece análoga à sociedade preconizada por Hume. Na medida em que ele articula em sua formação elementos da sensibilidade e da racionalidade, o bom crítico seria um modelo de educação estética para o qual todo indivíduo deveria tender. Retomando o ensaio *Do padrão do gosto*, podemos ver a proximidade entre o ético e o estético na formação do bom crítico, pois, se encontrar o bom crítico em meio a impostores é um trabalho incerto, “não menos raro é encontrar homem dotado de gosto justo desprovido de entendimento sadio” (HUME, 2008b, p. 186).

Em relação ao conceito de crítica do romantismo, tal como apresentado por Benjamin, é necessário enfatizar que este não se identifica com o conceito de crítica de arte próprio do filósofo. Como mencionado por Weber, o trabalho acadêmico seguinte de Walter Benjamin – sua tese de livre docência, intitulada *Origem do drama barroco alemão*⁵ –, foi “de várias maneiras baseada no trabalho que Benjamin escreveu alguns anos antes sobre o romantismo alemão” (WEBER, 1990, p. 307; tradução nossa). Através de seu trabalho sobre o conceito de crítica, o filósofo extraiu do pensamento romântico elementos para firmar sua própria teoria do conhecimento, sem com isso aderir totalmente ao pensamento de Schlegel e Novalis. Tal como frisado por Lindner, o ensaio *As afinidades eletivas de Goethe*, publicado em 1922, também contém ecos do estudo sobre o romantismo alemão, uma vez que este ensaio “toma o título de crítica de arte filosófica, a qual a tese reconstruiu e renovou, [...] sem com isso pretender uma aplicação direta dos teoremas românticos” (LINDNER, 2011, p. 475; tradução nossa). O ensaio *As afinidades eletivas de Goethe*, que se

⁵ Finalizado por volta de 1925, o livro *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (BENJAMIN, 1974) possui duas traduções disponíveis em português. Embora tenhamos optado pela tradução do título da obra proposta por Sergio Paulo Rouanet (BENJAMIN, 1984), o trecho por nós citado corresponde à tradução do germanista João Barrento (BENJAMIN, 2013).

define como uma crítica em detrimento do comentário (estas seriam as duas formas de investigação das obras literárias), traz em si um programa teórico para a crítica de arte, que dá sentido ao desenvolvimento do próprio escrito, ao mesmo tempo em que expõe uma concepção de crítica distinta daquela dos românticos. Ainda que seus conceitos tenham um sentido análogo àqueles provenientes da teoria da arte romântica, Benjamin os emprega de um modo próprio, lançando mão daqueles que são compatíveis com seu pensamento.

Uma diferença decisiva, que aqui somente indicaremos, pode ser encontrada num trecho do “Prefácio epistemológico-crítico” de sua já mencionada tese de livre docência, *Origem do Drama Barroco Alemão*. No final do fragmento intitulado “A palavra como ideia”, a propósito do “fracasso de algumas tentativas enérgicas de renovação da teoria das ideias, a última das quais foi o Romantismo”, Benjamin afirma que “nas suas especulações, a verdade, em vez de assumir seu caráter de linguagem, foi tomada por uma forma de consciência reflexiva” (BENJAMIN, 2013 p. 26). Nos momentos anteriores de sua exposição, o filósofo apresentara uma interpretação da teoria das ideias, recorrendo a uma leitura singular da doutrina platônica, com o objetivo de situar a verdade precisamente no âmbito da linguagem.

Embora variem em seus princípios, ambas as teorias da crítica de arte aqui apresentadas concordam com a consolidação dessa atividade para a valorização e preservação das obras de arte reconhecidas por sua relevância estética. Trata-se de resgatar a obra particular de seu contexto de produção, por mais diverso e historicamente distante que este seja, atualizando seu significado, na tentativa de encontrar, naquilo que ela expõe, o elemento que a torna exemplar. Relacionar tal obra com outras, que são em alguma medida semelhantes, para perceber aquilo que lhe é distintivo, em detrimento do que lhe é comum. No caso da concepção benjaminiana delineada no ensaio “As afinidades eletivas de Goethe”, que aqui nos interessa como indicação para a continuidade de nossa pesquisa, a tarefa da crítica compreende o esforço de atingir o domínio da obra de arte do qual provém seu inesgotável potencial para atividade de interpretação: sua essência ou verdade formulada como o mais alto problema filosófico.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução, introdução e notas de Márcio Seligmann-Silva. 3ª Ed. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução de João Barrento. 2ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: *Gesammelte Schriften. Abhandlungen (Band 1)*. Organização de Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1974, pp. 203-430.

EAGLETON, Terry. *A Ideologia da Estética*. Tradução de Mario Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

HUME, David. Da arte de escrever ensaio. In: *A arte de escrever ensaio*. Tradução de Márcio Suzuki e Pedro Pimenta. São Paulo: Iluminuras, 2008a, pp. 221-225.

_____. Do padrão do gosto. In: *A arte de escrever ensaio*. Tradução de Márcio Suzuki e Pedro Pimenta. São Paulo: Iluminuras, 2008b, pp. 173-193.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?*. Tradução de Fluvia M. L. Moretto. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 1999.

LIMONGI, Maria Isabel. O fato e a norma do gosto: Hume contra um certo ceticismo. In: *Analytica*, Vol. 10, Nº 2, 2006, pp. 107-124.

NOVALIS. *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*. Tradução, apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. 2ª Ed. São Paulo: Iluminuras, 2009.

SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico*. Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel. São Paulo: Iluminuras, 1998.

WEBER, Samuel. Walter Benjamin's Romantic Concept of Criticism. In: JOHNSTON, Kenneth R.; CHAITIN, Gilbert; HANSON, Karen; MARKS, Herbert (orgs.). *Romantic Revolutions. Criticism and Theory*. Indianapolis: Indiana University Press, 1990, pp. 302-319.

André Malraux: erotismo como constrangimento?

Patrícia de Oliveira Machado
(IFG)

“O erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem”, diz Bataille em seu célebre ensaio *L'Érotisme*, procurando marcar a importância do erotismo enquanto domínio propriamente humano, mas buscando ainda apontar para sua disposição de pôr em questão o que é mais essencial, o ser do homem (BATAILLE, 2011, p. 33). O que, de início, a leitura dos romances de André Malraux, em especial *La Condition humaine* e *La Voie royale*, não desmente, ao contrário, parece corroborar.

A colocada em questão do ser do homem, segundo Bataille, se deve pelo fato de na relação erótica existir uma procura pela dissociação do eu no outro, por implicar uma exigência de saída de si mesmo. No encontro, na fusão sexual, haveria um rompimento com o que se era antes: um ser voltado para si. Tese que também pode ser lida em *A literatura e o mal*, onde Bataille afirma que “le fondement de l'effusion sexuelle est la négation de l'isolement du moi, qui ne connaît la pamoison qu'en s'excédant, qu'en se dépassant dans l'étreinte où la solitude de l'être se perd”¹ (BATAILLE, 1978, p. 13).

Negação do isolamento do eu, dissolução do sujeito, o conceito batailliano de erotismo suscita necessariamente o questionamento do ‘eu’. Diferentemente da vida animal, a subjetividade humana não é dada de uma vez por todas, como uma essência imutável, no seio do erotismo, a experiência interior² aponta para a possibilidade do desequilíbrio, da co-

¹ Todas as traduções são nossas. Trad. “o fundamento da efusão sexual é a negação do isolamento do eu, que só conhece o desfalecimento ao se exceder, ao se ultrapassar no abraço que a solidão do ser se perde”.

² O que Bataille chama de experiência interior, e anos mais tarde de operação soberana ou meditação, parece remontar à mística de Santa Tereza de Ávila ou de São João da Cruz pelo fato de ambas exigirem o alheamento da consciência. Entendo por experiência interior o que habitualmente se nomeia de experiência mística: os estados de êxtase, de arrebatamento, ou ao menos de emoção meditativa. Mas penso menos na experiência confessional, a que os místicos se ativeram até aqui, do que numa experiência nua, livre de amarras, e mesmo de origem, que a pretenda qualquer confissão que seja. É por isso que não gosto da palavra ‘mística’ (BATAILLE, 2016, p. 33).

locada em questão do seu ser. O que está em jogo no erotismo é o questionamento do par opositivo eu/outro, mesmo/alteridade, que em Bataille tende a desaparecer, sem que isso implique o fim do abismo que separa os seres.

Para Bataille, os homens são seres cuja existência é única e absurdamente separada dos demais seres, existindo entre eles um abismo profundo e originário de uma insuperável diferença: “Si vous mourez, ce n’est pas moi qui meurs” (BATAILLE, 2011 p. 15). A esse abismo ele denomina descontinuidade. Somos seres descontínuos que, por essa razão, desejamos a continuidade³. Contudo, nossa nostalgia de continuidade não pode ser sanada, a diferença em relação ao outro é irreparável, pois, como afirma Jean-Luc Nancy, há sempre “a impossibilidade para os amantes de se unirem de maneira a exceder suas individualidades, pois a morte entra em jogo” (NANCY, 2013, p. 436). Desse modo, o erotismo de Bataille situa-se num ponto vertiginoso, em que a continuidade, a infinitude humana aparecem como fascinação, vislumbre fugidio, dissolução das formas regulares, ou ainda nos termos de Nancy, como comédia, que não deixa de ser o acesso fugidio ao sagrado (NANCY, 2013, p. 436).

O abismo persiste; eis um dos grandes tormentos dos heróis malrucianos, sempre ávidos por querer penetrar a intimidade do outro, posui-lo para além de seu corpo, dominando sua alma, conhecendo suas sensações. É Ling, personagem chinês de *La Tentation de l’Occident*, que diagnostica o mal dos homens ocidentais: querer entrever o que pensam e sentem as mulheres no ato sexual, desejar desvendar sua consciência. Eis sua tragédia, tentar perscrutar o interior do outro, desejo vão e inalcançável (MALRAUX, 1945, p. 67). Procura pelo conhecimento e dominação da outro que não é senão um ardil para poder afirmar a si próprio: Perken de *La Voie Royale*, Garine de *Les Conquérants*, Tchen e Ferral de *La Condition humaine*, empenham-se para conhecer o outro, no intuito de fazer valer suas potências, seus poderes. Assim, contra uma vida desconexa, estilhaçada, as relações sexuais aparecem como possibilidade de autoafirmação e de conquista do outro. Perken nos confirma: “todo corpo que não se teve é inimigo” (MALRAUX, 1988).

³ A nostalgia de continuidade perdida comanda nos homens três tipos de erotismo: erotismo dos corpos, dos corações e o erotismo sagrado. Em todas, está em questão o isolamento dos seres, sua descontinuidade e o sentimento de continuidade profunda.

Envoltos numa espécie de absurdo camusiano, impossibilitados de conhecer o sentido de suas vidas (CAMUS, 2001, p. 15), os heróis malrucianos provam de uma solidão intransponível, que os conduz cada vez mais a um ensimesmamento, fechando-os sobre eles mesmos. O erotismo surge como possibilidade de impor a potência e a solidez do seu eu. Diante do estrangeirismo e da incompreensão do outro e do mundo, tomam a via da supervalorização do eu, tomam o caminho de Sísifo em direção ao cume da montanha, nem tanto para serem felizes, como o mito descrito por Albert Camus, mas para exaltarem seu orgulho.

O fenômeno erótico em Malraux desperta, como em Bataille, a questão do ser do homem e da sua relação com o outro, contudo, ele não se acorda com a ideia de que o desejo de continuidade conduz à liberação de si em direção ao outro, mesmo de maneira provisória e vertiginosa. Projetar-se em direção ao outro, esquecendo-se de si, é inconcebível aos heróis malrucianos, não porque eles sejam fortes, como sugere Norman Houde (1972, p. 25), mas em razão de seu orgulho e de seu egocentrismo.

Excessivamente conscientes de si (PICON, 1945, p. 68), mergulhados em seus 'eus', o erotismo não une, só faz acentuar sua separação. A busca pelo outro não é nem uma possível saída de si mesmo nem abertura à diferença. Não é por acaso que Fitch tenha afirmado que o erotismo malruciano coloca os seres face a face, (FITCH, 1964, p. 52) sem, no entanto, aproximá-los, em posições opostas, inimigas em certos casos. A compreensão que eles têm do outro é de uma diferença que é preciso reduzir a si mesmo, que é preciso conquistar, dominar, constranger para torná-la minha, para torna-la 'eu'.

O que está por trás das relações sexuais dos personagens malrucianos é o desejo de assimilação, de captura do ser do outro. No erótico, a visada do outro se dá enquanto outro do meu eu, alteridade pensada sempre em relação à identidade. Para o personagem chinês de *La Tentation de l'Occident*, Ling, é surpreendente que os homens pretendam compreender os sentimentos das mulheres e assimilar-se a elas, o que é sem dúvida uma tarefa fracassada (MALRAUX, OC1, p. 78), tendo em vista que se trata de duas existências distintas. Assimilar o outro é tentar identifica-lo a si, movimento não em direção à sua liberdade, mas à sua anulação. De certa forma, o fenômeno erótico suscita a questão da alteridade, mas como redução ao eu, na dependência e na subserviência ao Mesmo:

Autrui n'est pas autre d'une altérité relative comme, dans une comparaison, les espèces, fussent-elles ultimes, qui s'excluent réciproquement, mais qui se placent encore dans la communauté d'un genre⁴ (LÉVINAS, 1977, p. 281).

O outro, segundo Lévinas, não existe em relação à mesmidade, como se fosse dotado de uma característica, de qualidade que o eu não detém e que, por essa razão, se distinguiria. Longe de pensar uma alteridade radical nos termos levinasianos (e derridianos) que coloca em questão o eu, tornando-o responsável pela alteridade, em Malraux, o outro é o inimigo, esse que é preciso seduzir, conquistar para neutralizar, para suprimir sua singularidade, sua diferença. É nessa chave que podemos entrever na fala de Tchen o desprezo pela mulher quando responde a Gisors sobre sua primeira relação sexual: “Qu’as-tu trouvé, après?”, demanda Gisors. Tchen crispa ses doigts. – De l’orgueil. – D’être un homme? – De ne pas être une femme” (MALRAUX, OC1, p. 552).

É na recusa da singularidade do outro que encontramos Perken, o aventureiro de *La Voie royale*, falando das mulheres não como se fossem corpos a serem seduzidos, mas possibilidades a serem conquistadas. O outro é sem rosto. A dimensão da *rostidade*, proposta por Lévinas, como abertura não tematizável, não apreensível do outro, é ausente. Nesse caso, o desejo de Perken ganha os contornos do Don-juanismo de Albert Camus, o outro é (mais) um número. Por isso, explica-nos Camus, se Don Juan “abandona uma bela mulher não é de maneira alguma porque não a deseja mais. Uma bela mulher sempre é desejável. Mas acontece que, nela, deseja outra, o que não é a mesma coisa” (CAMUS, 2004, p. 84).

É o desejo de tudo esgotar que o leva de uma mulher a outra, pois não crendo no sentido profundo das coisas, sua única possibilidade de felicidade reside na quantidade de instantes vivenciados, em estar diante do amor o maior número de vezes, em percorrer, armazenar e queimar os rostos calorosos ou maravilhados (idem, ibidem, p. 86). Bater os recordes, afirmar-se na sedução, vencer os obstáculos, eis o que busca Perken.

Ferral de *La Condition humaine*, não coloca o erotismo nos termos de quantidade e de exaurimento de possibilidades. Seu egoísmo é de ou-

⁴ “Outrem não é outro de uma alteridade relativa como, numa comparação, as espécies, ainda que fossem últimas, que se excluem reciprocamente, mas que se colocam ainda na comunidade de um gênero”.

tra natureza. Apesar de não se interessar pelo amor e de ter horror a dar importância a uma mulher no momento de lhe fazer a corte, ele desejava a exclusividade e o domínio completo da sua nova amante. “A ideia de posse total tornara-se para ele fixa” (MALRAUX, OC1, p. 191). Presidente da Câmara do Comércio Francês, Ferral⁵ era obcecado pelo poder, concebendo a relação sexual nos termos de jogo e de concorrência. Valérie era, antes de tudo, sua inimiga a quem era preciso constranger, humilhar. Sua vida privada, suas relações com os outros no âmbito pessoal eram vivenciadas tal como nos seus jogos políticos, como na guerra social à qual ele estava diretamente envolvido⁶. Malraux, astuciosamente, situa as relações sexuais de Ferral com Valérie entre a agitação dos acontecimentos políticos sociais, ou seja, ele intercala as cenas eróticas com as cenas de guerra, a luta dos comunistas com o embate do casal. “Comme si l'érotisme était la guerre continuée par d'autre moyses”⁷ (CHABOT, 1996, p. 60).

É nesse clima de embate que ele vai se encontrar com Valérie, mas não vemos um verdadeiro encontro, na verdade, trata-se de duas personagens, cujas ambições e opiniões são diametralmente opostas. Um combate é traçado, uma luta que se traduz em dois planos, o primeiro é o da palavra, enquanto que o segundo é da linguagem do corpo, de um embate quase físico.

A luta que Ferral e Valérie empreendem, concomitante ao combate dos revolucionários, é motivada, de início, por uma diferença ideológi-

⁵ Esse personagem, aliás, é bastante representativo, uma vez que, sendo burguês, ele traz à tona as preocupações que a burguesia tinha com a revolta dos comunistas e com a possibilidade de tomarem a vila. Eles estariam arruinados. Mas Ferral é um personagem mais complexo. “Ele é um conquistador no sentido malruciano, ou seja, é um indivíduo brilhante, eficiente, dominador, e procura o entusiasmo com o jogo, com o poder, como meio de afirmação” (MOATTI, 1991, p. 43).

⁶ Essa obra tem essencialmente o cenário urbano, trata-se de Xangai de 1927, cidade chinesa onde persistia concessões de países ocidentais (a Concessão Francesa e a Concessão Internacional). O enredo se desenvolve em torno de uma situação política complicada. Membros ativistas do Partido Comunista Chinês (PCC), que vinham crescendo consideravelmente, acreditam que só a ação, uma ação imediata, poderia tirar o povo da situação de pobreza em que estava submetido. No entanto, esses não conseguem o apoio dos comunistas russos, que cientes da força de Chiang Kai-Shek, líder do Kuomintang, que representava a burguesia da cidade e os interesses dos franceses, preferiam esperar. A ideia dos russos era que os insurretos entregassem as armas e aguardassem a conquista do país que ocorreria vagarosamente, todavia os ativistas tinham pressa em por fim a situação de fome e injustiça sofrida pelo povo. É com a insurreição dos comunistas que o romance começa.

⁷ Trad. “Como se o erotismo fosse a guerra continuada por outros meios”.

ca em que ela defende que nenhum homem pode possuir uma mulher, não pode sequer falar dela, “[...] parce qu’aucun homme ne comprend que tout nouveau maquillage, toute nouvelle robe, tout nouvel amant, proposent une nouvelle âme”⁸ (MALRAUX, OC1, p. 594). Por fim, Ferral insistirá, num luta quase física, a contragosto de Valérie, em deixar a luz acesa com intuito de ver as expressões do seu prazer.

Mais à peine, de la main, écartait-il doucement ses jambés qu’elle éteignit. Il ralluma. Il avait cherché l’interrupteur à tâtons, e ele crut à une méprise; ele éteignit à nouveau. Il ralluma aussitôt [...], esse se sentit, à la fois, tout près du rire et de la colère [...] elle fut certaine qu’il attendait le plus clair de son plaisir de la transformation sensuelle de ses traits (MALRAUX, OC1)⁹.

Valérie cede e se entrega ao prazer, mas não perdoa Ferral, por isso prepara sua vingança, não comparecendo no dia seguinte ao encontro no hotel, e presenteando-o com pássaros idênticos ao de outro admirador que igualmente a aguardava no saguão do hotel. Ferral foi ridiculizado. Para compreender seus motivos, restava-lhe ler a carta que ela havia lhe enviado.

Je ne suis pas une femme qu’on a, un corps imbécile auprès duquel vous trouvez votre plaisir en mentant comme aux enfants et aux malades. Vous savez beaucoup de choses, cher, mais peut-être mourrez-vous sans vous être aperçu qu’une femme est aussi un être humain. [...] Je me refuse autant à être un corps que vous un carnet de chèques. [...] À propos de printemps, amusez-vous bien avec les oiseaux. Et, tout de même, la prochaine fois laissez donc les interrupteurs d’électricité tranquilles¹⁰ (MALRAUX, OC1, p. 670).

⁸ Trad. “[...] porque nenhum homem compreende que qualquer nova maquiagem, qualquer novo vestido, qualquer novo amante pressupõe uma nova alma”.

⁹ Trad. “Mas mal, com a mão, lhe afastou suavemente as pernas, ela apagou a luz. Ele reacendeu-a. Procurara o interruptor às apalpadelas, e ela supôs um equívoco: apagou outra vez. Ele acendeu logo [...], ela sentiu-se muito próxima do riso e da cólera [...] e teve a certeza de que ele esperava o mais evidente prazer da transformação sensual dos seus traços”.

¹⁰ Trad. “Não sou uma mulher que se tenha, um corpo imbecil que você encontra prazer, mentindo como para às crianças e os doentes. Você sabe muitas coisas, querido, mas talvez morra sem ter percebido que uma mulher é um ser humano. [...] Recuso-me a ser um corpo (simplesmente) da mesma maneira que você recusa-se a ser um talão de cheques. [...] A propósito da primavera, divirta-se muito com os pássaros. E, além disso, da próxima vez deixe, portanto, os interruptores de eletricidade quietos”.

Na tentativa de se vingar, Ferral segue o ensinamento que Perken dá ao seu o aprendiz Claude, em *La Voie royale*, a saber, o de que a maior perversão erótica é desenvolver a imaginação, então pensa em Valérie amarrada diante dele sobre sua cama, chorando até o soluço, choro se misturando com gemidos de prazer, retorcida de volúpia, possuída pelo sofrimento, o que não acontecia pela posse do sexo. Mas imaginá-la subjugada era pouco para saciar sua cólera. Só se vinga rápido no corpo (MALRAUX, OC1, p. 671). O fato é que ela “l’avait atteint à son point le plus sensible, comme si elle lui eût crevé les yeux pendant son sommeil: elle le niait”¹¹ (*idem, ibidem*, p. 669). A recusa de Valérie era um golpe certo no que ele havia de mais precioso, sua dignidade, seu orgulho. Por isso, “l’erotisme, para o presidente da Câmara de comércio, cette nuit, était un cauchemar”¹² (*idem, ibidem*, p. 674).

Não se tratava de Valérie especificamente, mas do que lhe havia sido revelado, como se uma venda tivesse sido arrancada dos seus olhos, começava a entender que o pesadelo era ele mesmo. Acreditando servir-se do erótico, servia à ele, constrangendo o outro nas relações sexuais, era ele próprio o constrangido. Como na legenda mítica de Hércules que se vestia de mulher, ornava-se de colares e pedrarias para agradar sua amante, humilhado e satisfeito por sê-lo. Como se seu desejo de soberania, manifesto em seus delírios sádicos, revelassem-se ilusórios, o sádico não dominava sua ‘vítima’, dependia dela. Se por um lado, o erotismo buscava humilhar o outro, numa espécie de apoteose do eu lúcido (CHABOT, 1996, p. 78), por outro, fazia minar o reino absoluto de Narciso, uma vez que o outro tornava sua lucidez, um pesadelo.

O desejo de dominação não podia atingir a consciência do outro, anulando sua alteridade, fazendo-a não existir. “Le visage, diz Lévinas, se refuse à la possession, à mes pouvoirs”¹³ (LÉVINAS, 1977 p. 215), o que não quer dizer uma simples recusa verbal ou expressa, mas a própria impossibilidade de redução ou apropriação do outro. O outro é, então, o todo outro que não se pode incorporar, compreender. A relação com o outro não se fia na ipseidade do eu¹⁴, o outro, enquanto outro, não é “um

¹¹ Trad. “Ela atingira-o no ponto mais sensível, como se lhe houvesse picado os olhos enquanto ele dormia: negava-o”.

¹² Trad. “O erotismo, essa noite, era o pesadelo”.

¹³ Trad. “O rosto se recusa a possessão e aos meus poderes”.

¹⁴ Na verdade, em toda sua obra, em especial Eros, literatura et philosophie, Lévinas irá afirmar a anterioridade do outro na constituição da ipseidade do eu: [...]c’est apparition d’autrui en tant que tel qui est l’événement même de l’ipséité de je” (LEVINAS, 2013, p. 177).

objet qui devient nôtre” (LEVINAS, 2013, p. 179). Por não poder ser medido, pensado à partir do eu, há qualquer coisa que escapa, transborda a cadeia de significantes. O que, de fato, pode-se saber dele, do seu prazer? Valérie já havia tentado alertar seu amante: “Ne croyez- vous pas, cher, que les femmes ne se donnent jamais (ou presque) et que les hommes ne possèdent rien? C’est un jeu. ‘Je crois que je la possède, donc elle croit qu’elle est possédée¹⁵” (MALRAUX, OC1, p. 596).

Perken, personagem do primeiro romance de Malraux, torna-se igualmente desiludido da possibilidade de assimilação do outro. Quando é ferido por uma flecha envenenada e está prestes a morrer, ele pede ao amigo Claude que lhe traga uma mulher, quer possuí-la e pelo sexo, descobrir uma a uma as sensações que ela sentia. Ora, é na última tentativa de afirma-se, acreditando conhecer alguma coisa, que ele compreende o que Gisors afirmará, anos depois, em *La Condition humaine*: “Il n’y a pas de connaissance des êtres¹⁶” (MALRAUX, OC1, p. 554).

Diante daquele corpo estranho, enlouquecido por si mesmo, Perken afasta-se sem esperança, permanecerá sendo uma diferença, uma alteridade insuprimível. “Nunca, nunca conhecerá as sensações dessa mulher, nunca encontraria nesse delírio que o sacudia outra coisa a não ser a pior das separações” (MALRAUX, 1988, p. 173). Abismo intransponível que Bataille não deixou de denunciar e que Lévinas não ignorou, e que Ferral descobre ao constatar, não sem surpresa e resistência, que Valérie era um ser humano, uma vida individual, isolada, única. O erotismo era um pesadelo, por que trazia à tona o que o seu eu consciente e lúcido não queria saber – isso que, na realidade, era inconhecível, incapturável: o outro.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. *L'érotisme*. Paris: Les éditions de minuit, 2011.

_____. *La Literatura et le mal*. Paris: Gallimard, 2014.

¹⁵ Trad. “Não acredita, querido que as mulheres não se deem jamais (ou quase) e que os homens não possuem nada? É um jogo. ‘Eu creio que a possuo, logo, ela crê que é possuída”.

¹⁶ Gisors chega a acreditar que conhecia melhor Tchen que a seu filho, Kyo, uma vez que podia ver melhor a mudança que ele havia operado na personalidade de Tchen. Uma modificação capital, tendo em vista que Tchen era religioso e passivo e se tornou um terrorista, um homem que acreditava que “não podia viver de uma ideologia que se não transformasse imediatamente em atos”.

____. *A experiência interior*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Ensaio sobre o absurdo. Rio de Janeiro: Record, 2004.

CHABOT, Chaques. L'Érotisme. IN: BONHOMME, Béatrice. *André Malraux Colloque*. Nice, Université de Nice, 1996.

FITCH, Brian. *Le sentiment d'étrangeté chez Malraux, Sartre, Camus et S. De Beauvoir*. Paris : Lettres Modernes, 1964.

HOUDE, Norman. *André Malraux et l'érotisme*. 1972. 98 f. Dissertação (Master of Arts), Departement of French Language and Literature, Mcggil University, Montreal, Canada.

LÉVINAS, Emmanuel. *Eros, littérature et philosophie*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 2013.

____. *Totalité et l'infini*. Essai sur l'exteriorité. . Kluwer Academic, Martinus Nijhof, 1977.

MALRAUX, André. Tentation de l'Occident. *Oeuvres Complètes*, Tome I. Paris : Gallimard, 1989.

____. La Condition humaine. In : *Oeuvres Complètes*, Tome I. Paris : Gallimard, 1989.

____. Les Conquérants. In : *Oeuvres Complètes*, Tome I. Paris : Gallimard, 1989.

____. *O caminho real*. Trad. Ana Maria Falcão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

MOATTI, Christiane. *La Condition humaine*. André Malraux. Paris : Éditions Nathan, 1991.

NANCY, Jean-Luc. L'excrit. In: *Alea: Estudos Latinos*. Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, jul/dez, 2013.

____. Mas deixemos de lado o Senhor Bataille. In: *Alea: Estudos Latinos*. Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, jul/dez, 2013.

PICON, Gëtan. *André Malraux*. Paris: Gallimard, 1945.

Estetização do Mundo, Espetacularização do Mundo – Perspectivas de Liberdade numa Sociedade Excitada

Ana Rita Nicolliello Lara Leite
(UFMG)

A vinculação da arte ao mundo sensível é uma tautológica premissa que não pôde ser negada nem pela arte conceitual da década de sessenta. Não foi sem intento que Joseph Kosuth escolheu um material fosforescente impactante para apresentar seu também tautológico *Five Words in Orange Neon* (1965). Mesmo a utilização de proposições-títulos como os próprios objeto das obras, com o fito de evidenciar sua duplicação e autorreferencialidade, não escapa à necessidade de manipulação de materiais sensíveis para a execução de propósitos artísticos. Por isso, resgatando o sentido grego da palavra que nomeia nossa disciplina – a *aisthesis* – pretende-se investigar o campo do sensível e da sensação, no que pertine à arte, num contexto em que os modernos meios de comunicação em massa característicos das sociedades pós-industriais parecem contribuir para a transformação do significado da palavra sensação, bem como para o decaimento de uma espécie de prazer que se liga a imagens, mas que não se realiza enquanto prazer estético.

A relação entre arte, sensação e prazer foi investigada pelo filósofo americano John Dewey segundo um método genético bastante interessante. Ele assenta suas considerações sobre lógica, epistemologia e cultura em bases naturalistas e pragmatistas, defendendo que todas as construções culturais, porque resultados da atividade adaptativa e experimental do homem em relação ao meio natural e social em que vive, possuem um caráter teleológico intrínseco. Explica essa atividade adaptativa e experimental a partir do conceito de experiência, apontado por Gaiger (1964, p. 7) como o tema unificador de toda a sua obra. Temos uma experiência, para o filósofo pragmatista, toda vez que realizamos transações com o meio, no sentido de afetá-lo e ser afetado por ele, num processo

contínuo e ritmado que mescla ação, afetação e reação, desequilíbrio e equilíbrio, fazer e estar sujeito. A experiência não é a forma de interação entre homem e natureza, mas o *estar humano na natureza*. Escapando dos dualismos sujeito/objeto e mente/matéria, Dewey defende que os homens *são* natureza e o que experienciam *é* a própria natureza. E se produzem ídolos, erigem templos e constroem foguetes, essa “segunda natureza” cultural, derivada da capacidade de produzir símbolos, também é o que passa a ser experienciado nas transações contínuas com o meio¹.

Segundo Rorty (1999, p. 68), a tônica do pensamento de Dewey é temporalizar todas as coisas, incluindo-as numa história que se desenvolve processual e experimentalmente, num movimento espiralado de crescimento dos significados individuais e compartilhados. A experiência, não foge à temporalização. As transações entre a criatura e seu meio ocorrem numa temporalidade contínua que dura por toda a vida, numa sucessão orgânica e rítmica em que finalizações dão origem a novos começos, sem rupturas artificiais e mecânicas. Embora se trate, portanto, de uma história da experiência, e não de sucessões de eventos que não se relacionam entre si, para fins didáticos, Dewey diferencia fases, isto é, momentos temporais escolhidos para análise posterior, em que determinadas qualidades predominam sobre outras.

No plano físico e animal, o homem aciona, reage e interage com coisas físicas, numa relação direta e imediata. Ele subordina as coisas brutas a suas necessidades, convertendo-as em materiais para a manutenção e crescimento da própria vida. É o que Dewey chama de experiência imediata que, embora rica e embora já pressuponha julgamento perceptivo, não é propriamente significativa, no sentido de remeter a significados [*meanings*], pois trata-se de uma apreensão de determinadas partes do meio que acontece no nível psico-físico das qualidades e sentimentos [*qualities and feelings*]. Quando o homem consegue relacionar as qualidades brutas e sentimentos à possíveis conseqüências decorrente das interações físicas, ele aciona um outro nível da experiência: o nível mental. Para Dewey o nível mental se caracteriza pela atividade humana de criar relações de significação, em que as qualidades brutas ou sentimentos são utilizados como sinais de outras coisas. Nesse sentido, as experiências nesse nível são significativas e reflexivas, pois envolvem a transformação

¹ Para maior detalhamento do tema, cf. DEWEY, 1929, pp. 1a-39.

de relações físicas de causa-efeito em relações simbólicas de meios-fins. É o caso da experiência de conhecimento e da experiência moral. Elas são instrumentais, porque visam reestabelecer o equilíbrio a partir de uma situação problemática ou indeterminada, seja epistemológica ou moral, e se direcionam para a consumação de um fim ou de uma consequência provável e esperada da cadeia. Se o fim é atingido, restaura-se o equilíbrio na experiência, de modo que pode o homem fruí-lo diretamente, por suas qualidades imediatas consumativas e apreciáveis, porém carregadas de significado, já que vieram à luz como consequências da manipulação instrumental e indireta da própria experiência. Essa terceira fase consumativa, para Dewey, é a experiência estética.

A experiência estética, desse modo, não é algo que se restringe ao campo da arte. Como seres humanos, temos todos a capacidade de fruir determinados momentos em nossas vidas que se apresentam como completos, singulares e significativos, porque lhes acompanha uma qualidade emocional surgida na compreensão da experiência enquanto processual e una. A qualidade estética surge quando chegamos ao final de um processo contínuo e ritmado da experiência, em que meios e fins foram ponderados e em que sentimos que cada parte se liga à outra de forma orgânica, num passo rumo à conclusão consumativa em forma de equilíbrio.

A arte é, então, o campo onde esse processo se automatiza, no sentido de que a produção da própria qualidade estética é o seu fim particular. A fruição do equilíbrio é buscada, e não apenas alcançada. E por essa razão o que se passa no contato com obras de arte é o modelo para compreendermos o que de fato é *uma* experiência. O que o artista faz? Como homem no mundo ele já possui um conteúdo mental infinito – consubstanciado psicologicamente na forma de hábitos e impulsos – adquirido por meio de experiências anteriores. Nenhuma criação é *ex nihilo*, ela depende das experiências anteriores que fornecem matéria-prima adequada para a transformação do artista. Em posse dessa matéria-prima nem sempre consciente, o artista, por suas habilidades corporais e intelectuais, manipula determinados materiais sensíveis, que funcionam como veículos de expressão de significados. Não que o artista utilize o material para passar uma mensagem, mas quando a sua experiência passada é literalmente espremida via canal sensível, ela é ressignificada em uma experiência nova, tanto para o próprio artista quando para o espectador-fruidor. O objeto

artístico é o material sensível manipulado capaz de despertar essa nova experiência, é o produto obtido ao final de um longo processo que envolve a articulação de habilidades corporais, conhecimentos técnicos, experiências anteriores, hábitos, impulsos, materiais sensíveis e conceituais, tanto do próprio artista quanto do espectador-fruidor. O objeto não é a obra, a obra é o que acontece na experiência: a fruição do equilíbrio que, embora Dewey não deixe explícito, é uma forma de prazer na sensação.

Contudo, a experiência estética é um modo de estar no mundo que extrapola a pura sensação, pois, como vimos, nos remete a campos de significado mais alargados. Ela nunca é imediata, pois envolve o nível simbólico: tomar algo como re-presentante de outro, e também porque é processual: o estético está no fim da experiência, na sua conclusão enquanto equilíbrio.

Embora seja possível tecer críticas ao posicionamento de Dewey, é interessante o modo com que ele desvincula o estético da beleza e também do “mundo paralelo” da arte, realocando-o nas mais rotineiras práticas humanas e sociais. Isso faz com que seja aberta a possibilidade de uma civilização inteligente experienciar esteticamente o mundo de maneira mais cotidiana, a partir da revalorização do estético como fonte de prazer e equilíbrio emocional, e não apenas no “período de férias” delimitado pelo campo da arte. Por outro lado, a arte, quando verdadeiramente arte, não é nem “salão de beleza” e nem “sala de conferência” de uma civilização, mas o modo mais intrigante e refinado de comunicação e compartilhamento de significados, pois é o que convoca toda a criatura – seu corpo e sua mente, seu intelecto e sua percepção, sua razão e sua emoção, o aspecto mais profano e mais sagrado de sua existência – e o que exprime, de forma singular e nova, os valores de toda uma coletividade. A arte comunica, não porque transmite informação, mas porque cria uma participação. Ela pressupõe e exige intersubjetividade, pois cria uma relação invisível não só entre artista e espectador-fruidor, mas entre os indivíduos de uma comunidade da qual é produto.

Experienciar esteticamente o mundo, todavia, tem se tornado uma tarefa cada vez menos promissora diante da situação política, econômica e social pós-industrial. O prazer estético parece ter se desvirtuado para a distração na cultura do entretenimento, e o gozo consumativo do equilíbrio parece ter sido substituído pela excitação violenta do choque imagé-

tico produzido tecnicamente. A estetização do mundo corre o risco de ser realizada como espetacularização do mundo.

Embora Dewey tenha reconhecido o efeito de embotamento da percepção decorrente de uma organização social orientada para o lucro privado após a Revolução Industrial, não desenvolveu uma crítica robusta ao fenômeno do entretenimento de massa – que surge como seu corolário e, ao mesmo tempo, seu legitimador – como fizeram, por exemplo, Adorno e Horkheimer dez anos depois ao cunharem o termo “indústria cultural” e Guy Debord ao propor o conceito de “sociedade do espetáculo” na década de sessenta². Dewey apontou para um problema estrutural que contribui para a mecanização da experiência cotidiana e a segregação da arte em um campo próprio, dominado por especialistas, mas não analisou os efeitos de como o desenvolvimento dos modernos meios de comunicação em massa, que produzem entretenimento numa lógica mercadológica, contribuem para agravar o problema.

As formas de comunicação moderna parecem ser um verdadeiro entrave à comunicação intersubjetiva mais profunda que acontece na arte, porque pelo choque das imagens técnicas em nossos sistemas nervosos há um tamanho excesso de estímulos sensíveis que impedem uma verdadeira apreensão crítica de conteúdos e sentidos e um efetivo desenvolvimento intersubjetivo. Nessa análise em particular, desloca-se o problema da imbrici-

² No último capítulo do livro *Arte como Experiência*, publicado em 1934, Dewey analisa as relações entre o modo de produção capitalista e a mecanização da experiência, afirmando que apenas uma verdadeira revolução social (DEWEY, 2012, pp. 575-576) poderia resolver o problema da desarticulação humana que se opera na dicotomia trabalho-lazer: ao trabalhador não é dada a oportunidade de engajar-se no processo produtivo, vivenciado como mero meio de obtenção de um salário no fim do mês, em troca da venda de sua força de trabalho, para que finalmente possa comprar alguns produtos e desfrutar de algumas atividades nas poucas horas em que se desvincula da produção. A possibilidade de termos experiências significativas só se concretiza quando essa dualidade é superada. Por outro lado, o problema da transformação das atividades de lazer em prolongamento do trabalho foi bem tratado por Adorno e Horkheimer no livro *Dialética do Esclarecimento*. Os filósofos críticos analisam também a disponibilização no mercado global de produtos ditos culturais que se apresentam como sucedâneos das obras de arte mas que não passam de mercadorias, as quais prometem prazer estético mas fornecem uma espécie de estimulante e, ao mesmo tempo, anestésico que funciona apenas na superfície do desejo. As características dessas mercadorias e suas consequências para a subjetividade foram esclarecedoramente articuladas no conceito de “indústria cultural”. Também a partir de um viés marxista, o francês Guy Debord desmascarou o chamativo audiovisual como propaganda, relacionando-o ao conceito de fetiche da mercadoria, em sua análise sobre a sociedade do espetáculo.

cação entre arte e prazer de um viés econômico – como crítica ao sistema capitalista e à onipresença do mercado, inclusive na cultura e na formação das subjetividades, como fizeram Adorno, Horkheimer e Debord – ao viés técnico e neurofisiológico, tratados, respectivamente, por Vilém Flusser e Christoph Türcke. A questão, então, se apresenta da seguinte forma: como, a partir do surgimento das imagens técnicas amplamente utilizadas pelos meios de comunicação em massa, foi possível a fixação do sensorio e percepção humanas no espetacular, de modo que apenas o sensacional é percebido? Em que medida um indivíduo pode realmente construir processos de percepção estética subjetivamente significativos num mundo aparelhado tecnicamente que acaba por domar, alienar e programar subjetividades, atuando subterfugamente em seus sistemas nervosos, ao invés de fornecer matérias-primas para constituí-las?

O livro *Pós-História* de Flusser, publicado na década de oitenta, tem um aspecto quase premonitório do que mais tarde se desenvolveu no século XXI em termos de mídias digitais. No pequeno ensaio *Nossa Comunicação*, Flusser destaca que o problema tão atual da solidão das massas num contexto de amplo desenvolvimento dos meios de comunicação acontece em virtude da dificuldade para entrarmos em comunicação dialógica uns com os outros. O diálogo, para ele, é a única forma de criação de informação nova, eis que se desenvolve em um clima de responsabilidade, isto é, de abertura para respostas (FLUSSER, 2011, p. 71) e os modernos meios de comunicação em massa apenas permitem um tipo pobre de diálogo: o do *feedback*, como forma de retroalimentação.

Os meios de comunicação de massa foram pensados para transcodar as mensagens provindas das ciências, da técnica, da arte, da política etc, principalmente aquelas produzidas em caráter de novidade, em códigos extremamente simples para que possam ser compreendidos por não-especialistas. As mensagens simplificadas são irradiadas na rede comunicacional de maneira não direcional, de modo que qualquer pessoa, ao ligar a televisão, o notebook ou o smartphone, poderá se sincronizar ou se sintonizar para captar a mensagem. E como as mídias de massa se tornaram a fonte preferencial de informação na sociedade pós-industrial, é a partir delas que estamos lemos e entendendo o mundo.

Mesmo a notícia jornalística, instrumento de conhecimento dos acontecimentos ao nosso redor, não é transparente como pode parecer.

Para além dos problemas ideológicos, ela codifica o mundo, pois, como salientado por TÜRCKE no livro *Sociedade Excitada – Filosofia da Sensação*, transformar a novidade do acontecimento em mensagem palatável é algo que acontece na fronteira da falsificação. O problema da veracidade ou, no mínimo, da neutralidade da notícia não se restringe apenas à ética jornalística, mas é inerente à própria natureza da atividade, porque a obrigação de compreensibilidade corre o risco de se transformar em coerção generalizada da percepção (TÜRCKE, 2010, pp. 16-17).

Com o desenvolvimento tecnológico, as grandes mídias passaram a utilizar principalmente imagens técnicas para transmitir informações e veicular mensagens. As imagens técnicas são aquelas reproduzidas nas telas coloridas de nossos computadores e aparelhos de TV, impressas em revistas e jornais, e também presente em mecanismos de publicidade, como outdoors, logotipos de mercadorias etc. São superfícies que irradiam mensagens em decorrência do desenvolvimento da técnica fotográfica, filmica e, modernamente, digital. Para Flusser, as tecnoimagens têm uma importante particularidade em relação às imagens bidimensionais ordinárias, como os desenhos e as pinturas, porque elas são produtos indiretos de textos científicos e também instrumentos para tornar imaginável a mensagem de textos. As tecnoimagens, portanto, transcodem textos de maneira velada, seja pela gênese técnico-científica, seja pelo resultado de tornar sintéticas informações complexas. A publicação da foto de uma criança morta na praia invocando o problema migratório na Europa atual, por exemplo, certamente afetará e emocionará mais pessoas do que a publicação de um texto explicativo sobre o assunto.

Mas as imagens técnicas realizam uma espécie de magia: quando vemos a imagem do garotinho morto num fotografia estampada na primeira página do jornal, é *como se* estivéssemos acessando a própria realidade, a partir de um princípio de causalidade: a máquina fotográfica capta o instante em sua integralidade, um instante que existiu em algum ponto do passado, e o reproduz a partir de processos químicos, mecânicos, físicos, ópticos e, atualmente, digitais. O significado das imagens técnicas parece, então, se imprimir de forma automática sobre suas superfícies, imagem e mundo parecem se encontrar no mesmo nível de realidade. A fotografia parece um sintoma e não um símbolo, já que parece ser o produto de uma relação de causa e efeito: o *input* da realidade do instante captada pelo

aparelho fotográfico e o *output* da fotografia como resultado de processos técnicos necessários. Esquecemos a dimensão textual, no segundo sentido apontado, presente na imagem; e a condensação da informação acaba resultando numa espécie de manipulação da percepção e entendimento do mundo, de forma ainda mais velada do que nos textos. As tecnoimagens, nesses casos, são simbólicas, mas se apresentam como sintomáticas ou objetivas. São, portanto, fraudulentas.

Türcke (2010, pp. 173-232) também aponta a natureza fraudulenta da imagem fotográfica ao analisar o contexto de seu surgimento. Diz ele que a fotografia paralisa, retirando do contínuo do tempo-espaço um único instante, como um flagrante e, ao mesmo tempo, uma farsa. O flagrante do momento cria a ilusão da sua importância, de modo que a fotografia dá a qualquer momento, com uma abundância de detalhes que extrapola a capacidade de percepção do olho humano, ênfase e significado. É *como se* qualquer ponto de vista possuísse o mesmo valor. A fotografia, segundo a perspectiva de Türcke, faz de maneira estética o que o mercado faz de maneira econômica: diante da possibilidade de que todo e qualquer instante seja paralisado numa fotografia, e diante da abundância de superfícies imagéticas estimulando a visão, o que não é fotografado nem sequer é notado, percebido, não “está aí” (TÜRCKE, 2010, pp. 185-186). A democratização da percepção promovida pela imparcialidade da câmera libera o olho das relações de subsunção, da servidão às redes neurais confortáveis de percepção, mas faz isso sob a condição de tornar todos os instantes equivalentes e condenar aqueles não fotografados a uma indiferença ainda mais radical, assim como o mercado transforma tudo em mercadoria e exclui definitivamente aquilo que não vende. A magia da fotografia é provocar o que o filósofo chama de *sensação absoluta*: a existência desligada e autônoma da imagem, em que a sombra, o sucedâneo, torna-se a própria coisa³.

É interessante notar o deslocamento de significado da palavra *sensação* operado nos últimos séculos que, segundo Türcke (2010, p. 9), evidencia um deslocamento social em maior escala. Originalmente, a palavra *sensação* era empregada como sinônimo de percepção. O significado foi deslocado para aquilo que atrai a percepção e, posteriormente,

³ A absolutização da fotografia também é apontado por Flusser no texto *Linha e Superfície: o meio entre mim e a coisa, a imagem técnica, se torna a própria coisa* (FLUSSER, 2007, pp. 102-125).

para o próprio objeto que realiza tal atração: o espetacular, o que chama a atenção, o sensacional. O significado da palavra sensação caminhou, então, da percepção comum para a percepção incomum e, por fim, para este próprio incomum⁴. Esse deslocamento se faz perceptível no sistema comunicacional moderno, em que a dimensão do sensacional parece ser imprescindível, de modo que nossa própria organização neurológica está sendo modificada.

Türcke relaciona essa mudança na rede comunicacional ao aspecto econômico da desregulamentação e não interferência estatal na economia, o que possibilitou com que a propaganda de mercadorias se tornasse o modelo para a ação comunicativa geral. Isso porque, no curto período ou espaço em que o anunciante tem para fazer a propaganda do produto – vamos imaginar, por exemplo, os segundos caríssimos de propaganda televisiva, os chamativos outdoors ou os *advertisements* dos cantos dos sites e blogs – deve proporcionar uma atmosfera sedutora para fazer sobressair o produto. Não basta que a propaganda chame a atenção e informe o possível consumidor sobre o produto, mas que o persuada a dele ter necessidade, como bem destacou Raymond Williams no artigo *Advertising: the magic system*. É preciso, então, diante da enorme disponibilidade de produtos e de suas conseqüentes propagandas, principalmente por meios audiovisuais, que se lance mão de uma violenta injeção multisensorial nos indivíduos para que se possa chamar a atenção.

O melhor efeito da comunicação, no caso da propaganda, se dá quanto mais econômica e intensiva for a mensagem (TÜRCKE, 2010, p. 28). A propaganda passa a ser, então, o laboratório estético-psicológico-fisiológico para teste das formas comunicacionais em geral. As notícias são produzidas como propaganda – o *Infotainment*, ou o “enriquecimento do factual com o valor do entretenimento, sem o qual o discurso não tem importância alguma” (TÜRCKE, 2010, p. 34). Também os produtos culturais – como bem destacaram Adorno e Horkheimer –, a política e a própria subjetividade estão sendo moldados nesses parâmetros. Quem não faz propaganda não comunica e quem não comunica não existe, porque

⁴ No segundo capítulo do *Sociedade Excitada*, Türcke analisa as origens históricas de tal deslocamento, encontrando já no Renascimento vestígios de sua implementação. No terceiro capítulo, investiga as origens psicológicas da sensação, apontando o temor primitivo e a conseqüente compulsão à repetição, como forma de controlá-lo no ritual sacrificial, a fonte da constituição neurológica humana. Cf., respectivamente TÜRCKE, 2010, pp. 87-120; 121-172.

não é percebido. O facebook, instagram, twitter e demais redes sociais parecem ser a concretização mais clara dessa “compulsão de emitir”. O indivíduo se metamorfoseia em transmissor de si próprio e a presença virtual, o “estar aí”, “estar na rede”, torna-se mais real do que a presença física do aqui e do agora. Mais uma vez, o sucedâneo toma o lugar da coisa.

O contraponto da compulsão de emitir é compulsão de sentir [*sensation seeking*]. A aparelhagem midiática bombardeia os sentidos dos indivíduos de imagens técnicas no formato de propaganda e, se por um lado, acostuma-os a perceberem sempre e apenas o que lhes provoca uma sensação cada vez mais intensa, por outro acaba despotencializando suas capacidades de perceber. O organismo desorientado na torrente de sensações não é capaz de transformar estímulos em percepção, unificar a experiência, dar-lhe uma identidade, um ‘aí’ objetivo e subjetivo. Busca-se a sensação nas imagens que são, ao mesmo tempo, justamente o que anestesia a percepção e o que aumenta a sensação de estar perdendo, no mar de possíveis sensações, algo ainda mais sensacional – a suposta atividade composicional do ato de *zapear* ou navegar na internet por meio de *hiperlinks* é, na verdade, uma inquietação motora, fruto de uma inquietação perceptiva. O medo de perder a sensação é um potencial de distração que faz com que não sintamos a percepção como tal: “onde estou não é o aí”, não posso me concentrar porque tenho sempre que olhar de soslaio as outras possibilidades (TÜRCKE, 2010, p. 70).

Para tratarmos da distração é importante retornarmos a Flusser, que no ensaio *Nosso divertimento*, desenvolve sinteticamente os dois sentidos da palavra divertir: tanto entreter como desviar a atenção, ou distrair. A forma da propaganda enquanto parâmetro para a emissão e o conseqüente bombardeio sensorio que se opera em todos os níveis comunicacionais acabam transformando tudo diversão: nada é levado a sério, já que a concentração não é direcionada a nenhum objeto. Segundo Flusser, a diversão, na forma do entretenimento de massa, é a busca da acumulação de sensações imediatas, mais primitivas do que a consciência e, por isso, ainda nem eu, nem mundo – o que Dewey considerou como as qualidades imediatas da experiência que ainda não são significativas pois falta-lhe a dimensão simbólica. O que se busca na cultura do entretenimento, então, é a quantidade e não a qualidade das sensações, pois a qualidade envolve necessariamente o salto para a consciência ou interio-

ridade, isto é, a capacidade de um sujeito unificar as sensações, dar-lhes significado e, de fato, percebê-las. E se nas sensações imediatas ainda não há consciência, a sociedade de massa relacionada diretamente à cultura do entretenimento é uma sociedade sem memória. Segundo Flusser (2011, p. 132), “a sociedade de massa não é aparelho digestivo, mas *canal* pelo qual as sensações fluem, para serem eliminadas sem terem sido digeridas. O que caracteriza a cultura de massa não é o consumo, mas seu contrário: o refugio, o lixo”. Nas palavras de Türcke (2010, p. 287), por um viés neurológico, “o estímulo vem, o neurônio ‘comemora’, mas a intensidade da sensação consiste apenas num tipo de ação reflexa, (...) o ‘fogo’ que tal bombardeio acende, é fogo de palha. Ele arde enquanto o estímulo dura, mas se apaga assim que o estímulo cessa de existir”. Em outras palavras, as imagens técnicas bombardeadas impedem a formação de imagens mentais internas consistentes.

Mas engana-se quem vê na “sociedade da sensação” o antigo hedonismo epicúrio, que busca a sensação como bem em si. Tanto Flusser quanto Türcke salientam que nós temos plena consciência de que as sensações imediatas não são o bem supremo, elas não propiciam a felicidade. Sabemos que elas são os sucedâneos, os substitutos, mas queremos ser enganados – segundo Flusser, porque perdemos a fé em nós mesmos, em nossa cultura e em nosso progresso, porque sabemos que se tudo caminhar conforme o programado, a sociedade ocidental caminhará para um segundo Auschwitz ainda mais radical, com a total objetificação e reificação do homem; segundo Türcke, porque perdemos a coesão social vital originária e a capacidade de ter a experiência do sagrado. O que nos resta, então, é jogar o jogo do divertimento:

Tudo é ficção, nada é realidade. Somos jogadores de xadrez que sabem tratar-se de jogo, mas para os quais viver é jogar xadrez. Por certo: (...) podemos derrubar o tabuleiro. Mas em tal caso não nos emanciparemos do jogo: cairemos no abismo translúcido, inteiramente insignificante, que se esconde por baixo dos jogos (FLUSSER, 2011, p. 128).

Essa busca de sensações cada vez mais excitantes, sensações imediatas e absolutas, que se autonomizaram em relação a significados mais profundos, é comparável à lógica do vício: o frenesi absoluto, a excitação

direta, cotidiana, banal e sem significado vivida enquanto experiência ex-tática, é o par correlato da sensação absoluta. O vício é um tipo de comportamento que busca apoio vital num objeto falso. A substância é buscada tanto mais quanto priva o sujeito do que realmente busca e deseja, mas, ao mesmo tempo, é buscada justamente por ser considerada como um substituto para o que deseja. A substância tanto frustra, como anestesia o desejo. O vício é, na verdade, um sintoma da abstinência (TÜRCKE, 2010, p. 219).

Diante de todas essas considerações sobre a utilização de imagens técnicas e audiovisuais pelos meios de comunicação modernos, que imprimem à percepção um novo *modus operandi* distraído e sensacional, podemos retornar à pergunta: há ainda espaço para o prazer estético, prazer genuíno com a fruição do equilíbrio e da completude, que envolve um fortalecimento da subjetividade diante da necessidade de unificação de uma experiência a partir de imagens sensíveis condensadas em significados? Mesmo num cenário aparentemente pessimista, tanto Flusser quanto TÜRCKE garantem à arte um papel indispensável na emancipação dessa situação civilizacional pouco promissora. Isso porque as imagens produzidas pela arte escapam à regra da lógica propagandística.

Flusser destaca, no texto *Nossa Embriaguez*, que a arte é um escape do ser humano diante da mediação da cultura, um escape bem mais qualificado do que a diversão, pois é uma tentativa de alcançar a experiência imediata. Não a sensação imediata da diversão, mas a experiência do privado e do novo ainda não mediada pela cultura, ainda não enquadrada nos clichês da percepção, o privado que envolve tanto a dimensão sensória quanto a dimensão do significado, mas que, por si, é indizível, porque extremamente singular e presente (FLUSSER, 2010, p. 159). A única forma de publicar esse tipo de experiência privada, para Flusser, é a arte. Aqui, podemos ver uma convergência entre seu pensamento e de Dewey. Ambos atribuem à arte o caráter comunicacional por excelência, porque ela publiciza o privado, ou, em outros termos, comunica experiência singular, promovendo verdadeira participação. Um ato de profunda imersão no privado, por parte do artista, é publicado em forma de cultura e pode ser compartilhado intersubjetivamente, já que o espectador-fruidor, no ato de se colocar diante da obra e de ser afetado por ela, também é convocado a imergir no novo, no ainda não coletivamente experienciado.

Para TÜRCKE, não é possível um verdadeiro ato de resistência contra o atual sistema que seja livre de propaganda. O que é preciso fazer é puxar a “alavanca para o freio da emergência”. Nas campanhas contra o vício cotidiano, podemos nos vacinar e dosar o vício imagético, freá-lo. E fazer como os artistas de vanguarda do início do século passado: romper “com uma forma de percepção adormecida e acabada”, lutar “contra o prazer insosso dos estímulos superficiais”. O papel da arte é, então, voltar o meio de comunicação contra si próprio, contorcer as imagens técnicas num choque reflexivo, revelar e afirmar a sua dimensão simbólica. As sensações profundas são aquelas que acessam algo que as sensações superficiais jamais atingirão: “a chegada de um nunca existido”. Isso não é passível de ser feito apenas pela arte, mas ela, principalmente a arte de vanguarda, é o arquétipo da resistência moderna (TÜRCKE, 2010, pp. 302, 306, 309, 318).

Assim, garantido o papel da arte tanto como forma de resistência política aos modos de percepção engessados, que tolhem a liberdade do sujeito de construir sua própria subjetividade; quanto como mecanismo comunicacional dialógico mais eficiente do que os próprios meios de comunicação em massa para transmissão e compartilhamento de experiências privadas, singulares e significativas; reforça-se a possibilidade e a esperança de que a estetização do mundo, consciente e profunda, possa se realizar para além do espetáculo. O prazer estético, mesmo que permeado por choques reflexivos questionadores, é então salvaguardado.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento. Fragmentos Filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea. Uma introdução*. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Trad. Francisco Alves e Afonso Monteiro. Lisboa: Edições Antipáticas, 2010, 2ª ed.

DEWEY, John. *Experience and Nature*. London: George Allen & Unwin, 1929.

_____ *Art as Experience*. New York: Perigee Books, 1934.

_____ *Human Nature and Conduct. An introduction to social psychology*. New York: Henry Holt and Company, 1938.

_____ *Arte como Experiência*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

FLUSSER, Vilém. *Pós-História. Vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011.

_____ *A imagem técnica. In Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985, pp. 13-18.

_____ *Abstrair. In O universo das imagens técnicas. Elogio da Superficialidade*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012, pp. 15-22.

_____ *Linha e Superfície. In O mundo codificado*. São Paulo: Cosa&Naify, 2007, pp. 102-125.

GAIGER, George R. *John Dewey in perspective*. New York: Mc Graw-Hill Book Company, 1964.

RORTY, Richard. *Para Realizar a América. O pensamento de esquerda no século XX na América*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1999.

TÜRCKE, Christoph. *Sociedade Excitada. Filosofia da Sensação*. Trad. Antonio A. S. Zuin...[et al.] Campinas: Ed. Unicamp, 2010.

WILLIAMS, Raymond. *Advertising: the magic system. In The Long Revolution*. Reprint in: S. During [ed.]. *The Cultural Studies Reader*. London and New York: Routledge, 1995, pp. 320-336.

Modernismo e realismo: a controvérsia entre Adorno e Lukács

Raquel Patriota da Silva*
(UNICAMP)

Embora tanto o conceito de realismo quanto o de modernismo não se reduzam a uma definição unívoca, esses dois paradigmas artísticos foram mobilizados teoricamente para lidar com diferentes perspectivas de um mesmo problema: a mediação possível entre arte e sociedade. Por realismo *literário* entende-se, *grosso modo*, o movimento que surge no século XIX contra o subjetivismo romântico e que evocava a possibilidade de representar na obra, de modo crítico e objetivo, a estrutura da sociedade burguesa. Já o modernismo, entendido aqui em contraposição ao realismo, emerge precisamente diante da saturação do paradigma representativo e segundo a necessidade de expandir os limites formais da própria obra e do processo criativo, numa demanda incessante por novas formas de experiência artística. Diante da ascensão e rápida sucessão das vanguardas literárias no século XX, a grande questão que se colocou, principalmente na linha de uma estética marxista, foi a seguinte: de que modo essa tendência à autonomização plena da obra pode ainda manter vivo o momento crítico, social e politicamente radicado da arte, tal como havia nos textos realistas do século XIX? Não é de se estranhar que grandes debates entre Brecht, Bloch e Lukács em torno das relações entre arte e política, modernismo, expressionismo e realismo, preencheram edições da revista *Das Wort* na década de 1930¹ e que, no pós-guerra, o tema tenha assumido contornos decisivos também na obra Adorno. Dessa feita, pretendemos explorar como Adorno e Lukács trataram das categorias de realismo e modernismo, atentando para o modo como a discussão entre ambos foi recebida e como os termos do debate podem ser repensados atualmente.

* Bolsista FAPESP.

¹ Esses debates foram, em sua grande parte, reunidos e organizados por Bloch (1980). Para condensar um longo argumento, a grande questão entre os teóricos seria: “como qualquer marxista pode argumentar que os princípios da ficção seriam recriados numa fase subsequente da história, dominada pelas lutas de uma classe antagonista? A realidade social do capitalismo passou por grandes modificações no século XX, e não necessariamente produzia formas de individualidade como as de Balzac ou Tolstoi” (BLOCH, 1980, p. 63, tradução nossa).

Embora Adorno tenha sido largamente influenciado pela obra de Lukács, na década de 1950 ambos os filósofos expressaram abertamente suas divergências. Em 1957 Lukács publica a obra *Realismo Crítico Hoje*, livro em que traz condensadas muitas de suas críticas à estética modernista. Logo no ano seguinte, Adorno responde à obra num longo ensaio intitulado “Reconciliação Extorquida”, texto em que refuta quase que ponto a ponto os argumentos de Lukács. À primeira vista, a querela parece ser apenas um a repetição dos embates que se proliferavam na época entre “formalismo” e “arte engajada”: de um lado, Adorno, enquanto teórico do modernismo literário, defenderia as realizações técnicas de autores como Joyce, Proust, Kafka e Beckett; de outro, Lukács, advogando o realismo, reivindicaria a importância de uma arte engajada, vinculada ao tradicional imperativo da representação, como nas obras de Balzac, Flaubert, etc. Expor assim a discussão, no entanto, seria empobrecê-la. Como devemos demonstrar, Adorno não pretendia interceder a favor de uma concepção estabilizada, purista, de arte moderna, mas sim perceber sua motivação social e crítica; a posição de Lukács, como veremos, também se constrói segundo necessidades e intenções bastante mais complexas do que propõem os termos rígidos daquela divisão.

Mas para entendermos isso, é necessário primeiro revisar os argumentos construídos por Lukács. Em linhas gerais, a obra *Realismo Crítico Hoje* começa com uma análise do que seria a “Ideologia do Modernismo” (ou “Ideologia da Vanguarda”)². Uma das principais críticas de Lukács é a de que os escritores e críticos modernistas, ao darem uma extrema ênfase aos critérios formais e técnicos da obra, teriam perdido de vista o conteúdo, aquilo que faz com que a obra literária possa manifestar tendências sociais e econômicas em sua estrutura. Os romances modernistas, vinculados a uma estética formalista, apenas manifestavam o caráter antissocial do sujeito moderno: “para esses escritores, o homem seria naturalmente antissocial, solitário e incapaz de entrar em convívio com outros homens” (LUKÁCS, 1969, p. 21, tradução nossa). Lukács percebe esse elemento em várias obras vinculadas ao modernismo literário, principalmente nas de

² Os termos com os quais Lukács trabalha são problemáticos: usa-se o conceito de “vanguarda” [*avantgardismus*] para instanciar obras como as de Kafka, Musil, Joyce e Beckett. O termo não parece adequado e traz à tona uma profunda imbricação entre modernismo e vanguarda, sem problematizar suas diferenças. Na tradução inglesa, optou-se por “modernism”, o que vemos como a melhor escolha para os temas que estão em causa.

Kafka, nas quais seria recorrente a manifestação da angústia do protagonista em relação a um contexto que lhe é externo, deslocado – pense-se aqui, por exemplo, em *O Processo*. Essa imagem de uma *condição humana* em que as relações sociais encontram-se estáticas, esvaziadas de destino e sentido, não promoveriam, na visão de Lukács, elementos quaisquer para uma crítica social no interior da arte³. Ao excluir-se o fundamento realista das obras, seria desalojada também sua dimensão de resistência.

Ademais, nas técnicas utilizadas pelas vanguardas literárias, tais como o monólogo interior – tão presente nas obras de Proust e Joyce, por exemplo – o que se observa é uma “rejeição da objetividade da narrativa, [que desencadeia] uma rendição à subjetividade” (LUKÁCS, 1969, p. 17, tradução nossa); em outras palavras, quanto mais a narrativa volta-se ao fluxo de consciência e às memórias involuntárias, tanto mais ela se torna incapaz de remeter-se ao contexto social que motiva e constrói o pano de fundo dessas experiências. Retratar as vivências internas do indivíduo não forneceria condições materiais para que se fossem percebidas as mediações entre indivíduo e sociedade, mas apenas assinalariam o que Lukács considera ser a mera “potencialidade abstrata” da experiência. Especialmente nos personagens construídos por Samuel Beckett, o que Lukács enxerga é a “imagem da mais alta degradação humana – a existência vegetativa de um idiota” (1969, p. 31, tradução nossa). Dessa asserção pode-se extrair um elemento importante da crítica lukácsiana: não se trata de defender que a vanguarda dispense qualquer tipo de representação, mas sim de que há uma *representação distorcida*, ou seja, de que nela o que se apresenta é uma visão “patológica” do mundo e do ser humano (Cf. 1969, p. 49). O argumento de Lukács vai ainda mais além, enfatizando como os próprios teóricos do modernismo – entre eles Adorno – já haviam previsto a perda de vinculação social que recaíra sobre a arte moderna:

Ainda mais característica [...] é a análise de Theodor W. Adorno (no *Envelhecimento da Nova Música*) sobre os sintomas de decadência na música moderna: “Os sons ainda são os mesmos. Mas a experiência da *angst*, que os tornou exemplares, pereceu”. A música mo-

³ Em outro momento, Lukács expressa de modo ainda mais veemente essa ideia: “A profundidade do grande realista, a extensão de seu sucesso, depende em grande medida de como ele percebe – como um escritor criativo – o verdadeiro significado de tudo aquilo que ele representa” (LUKÁCS *in* BLOCH, 1980, p. 33).

derna, ele continua, perdeu contato com aquilo que era sua *raison d'être* [e] trouxe consigo uma perda de substância na música moderna, destruindo sua autenticidade enquanto uma forma artística do modernismo (LUKÁCS, 1969, p. 70, tradução nossa).

Lukács aqui faz referência ao ensaio de Adorno “Envelhecimento da Nova Música” a fim de consolidar a sua própria posição: a de que os princípios formais do modernismo não seriam mais adequados para a construção de obras de arte críticas. Esse argumento parece, por si só, ser anacrônico: se mesmo o modernismo não é mais historicamente possível, o que faria com que o realismo – que remonta ao século XIX – passasse a ser? Lukács recusa esse problema ao afirmar que por realismo ele não compreende um movimento epocal, mas uma possibilidade específica de mediação entre arte e sociedade, que possibilite à obra confrontar-se com as estruturas do capitalismo. Segundo esse pressuposto, Lukács considerará a obra de Thomas Mann um modelo contemporâneo do realismo. Embora também essa atitude pareça questionável à primeira vista – não seria Mann um modernista? –, Lukács defenderá que as obras de Mann apresentam pelo menos duas características que o fariam estar inserido no realismo: primeiramente, *o lugar, o tempo e os detalhes* da narrativa são localizados em uma situação social e histórica específica, não se reduzindo à interioridade abstrata do sujeito; em segundo lugar, a *angústia* do indivíduo é retratada apenas na medida em que suas origens sociais são paulatinamente desveladas ao longo da narrativa (Cf. LUKÁCS, 1969, p. 78). Essas condições são importantes para Lukács porque elas possibilitam à obra literária estar ao mesmo tempo afastada criticamente do contexto social e ser mediada por ele – pois, diferente das obras do realismo socialista, que ratificam uma configuração econômica e política já dada, elas pressupõem um afastamento da sociedade a fim de retratar potenciais inerentes à sua estrutura e ao indivíduo de que dela participa. Não se trata apenas de uma literatura que confirma um dado estado de coisas, mas que demonstra no enredo como os indivíduos se relacionam dinamicamente com a sociedade, e como essa última pode vir a se modificar. Esse seria o núcleo duro de um realismo crítico na literatura.

No mesmo ano em que *Realismo Crítico Hoje* foi lançado na Alemanha Ocidental, Adorno escreveu um longo ensaio como resposta, “Reconciliação Extorquida” [1958], texto que faz parte do segundo volume

de *Notas de Literatura*. Por um lado, Adorno consente que a concepção lukácsiana amplia os horizontes do realismo socialista ao incorporar uma instância autorreflexiva; por outro, no entanto, considera que há uma normatividade extrema no texto de Lukács, normatividade essa que faz rasura de qualquer posição dialética. Adorno afirma que um dos aspectos mais graves seria assumir uma distinção *dada* entre aquela narração “socialmente saudável” dos realistas e a visão de mundo “doentia” ou distorcida do modernismo; fazer essa divisão entre o que é saudável e o que é desviado seria aplicar desde fora uma norma que não leva em conta a complexidade da relação entre arte e sociedade. Além disso, supor que a realidade pode ser simplesmente *representada* na obra implica ajuizar uma relação muito orgânica e direta entre sujeito e objeto, como se “a reconciliação tivesse sido atingida”, como se o homem participasse de modo não-problemático das instituições e da totalidade social (Cf. ADORNO, 1992, p. 240). O estado de coisas retratado pela técnica realista seria, então, qualquer coisa que não a realidade.

Para Adorno, a arte deve ser capaz de criticar a realidade não ao representá-la, mas sim ao reconfigurar os elementos da experiência numa linguagem própria, sob uma sintaxe distanciada dos mecanismos que regem a “sociedade administrada”. À medida que passa pela atividade subjetiva da composição, o caráter objetivo do real já é transposto segundo critérios que, no limite, são critérios formais. Nesse sentido, mesmo a expressão abstrata da solidão do homem, que Lukács identifica na técnica do monólogo interior, manifesta o isolamento dos indivíduos no capitalismo tardio mais propriamente do que qualquer representação que queira retratar fielmente os conflitos de classe. Para Adorno, “numa sociedade individualista, a solidão é mediada socialmente e é essencialmente histórica em sua substância” (1992, p. 230, tradução nossa).

A obra de Beckett surge nesse horizonte, tornando-se essencial a seus argumentos: “acima de tudo em Beckett – em que todos os elementos históricos concretos parecem ter sido eliminados (...) a fachada anisotórica é a antítese do ‘ser aí’ (...) isso é muito claro em *Fim de Partida*, em que a catástrofe é apenas pressuposta, longe de ser autoevidente” (1992, p. 226, tradução nossa). Se Lukács havia acusado a obra de Beckett de reduzir a imagem do homem à idiotia por seu caráter antissocial e anisotórico, Adorno considera que são precisamente esses elementos da impo-

tência, aparentemente esvaziados de sentido e de radicação histórica que conferem o “realismo” da obra, que registram o próprio caráter abstrato e aplainado da experiência do indivíduo na sociedade administrada. Nesse horizonte delineado por Adorno, o princípio compositivo de Beckett aparece como mais realista do que pretende o próprio realismo: “Beckett é mais realista do que os adeptos do realismo socialista, que contradizem a realidade segundo seus princípios” (2002, p. 322).

Até esse momento de nossa exposição, parecem ser cabais e incontornáveis as divergências entre as teorias. No entanto, podemos encontrar indícios de uma aproximação num texto menos conhecido de Adorno: o ensaio “Lendo Balzac”. É sabido que os romances de Balzac trazem em si uma série minuciosa de descrições que configuram o espaço das ações – descrições meticulosas da fisionomia do personagem, definição de objetos com terminologias que beiram a especialidade técnica, etc. Todos esses elementos deveriam conferir objetividade, concretude, à situação narrada, de acordo com o paradigma representativo e realista. No entanto, para Adorno, Balzac “descreve o mundo com precisão exagerada precisamente porque o mundo se tornou algo alheio, algo que não mantém mais proximidade física” (1992, p. 130). O mais interessante em Balzac e no seu “realismo”, segundo Adorno, não seria quão perfeitamente ele descreve o contexto histórico e os tipos sociais de seu tempo, mas sim como, ao usar esse recurso, suas obras expressam que o “real” se tornou ele mesmo algo de alheio aos homens, distante de uma experiência orgânica – essas obras registram a “perda da realidade”. Aqui vê-se que Adorno não condena a ideia mesma do realismo a favor de um modernismo formalista e rígido – um modo como tradicionalmente se lê Adorno – mas defende que “o real” surge nas obras de modo muito mais mediado, muito mais sutil do que se espera uma concepção fechada de realismo como *espelhamento* da configuração social de uma época. Se acompanharmos essa ideia, o surgimento do realismo indica que os indivíduos perderam sua relação orgânica com o mundo – uma tese que, inclusive, aproxima-se da *Teoria do Romance* de Lukács e de sua ideia de “desterro transcendental”⁴.

⁴ N’A *Teoria do Romance*, Lukács comenta que o surgimento do Romance enquanto forma literária dá-se junto à experiência de um “desabrigo transcendental” por parte do sujeito: na modernidade, não há mais a ocorrência de uma cultura fechada, que garanta a unidade da experiência. As narrativas romanescas são a expressão desse desabrigo que incide sobre o homem moderno: “na medida em que a falta de sentido é vislumbrada em sua nudez desvelada e sem disfarces [...] a falta de sentido, como falta de sentido, torna-se forma” (Cf. LUKÁCS, 2000, p. 49).

Nesse ponto, é curioso notar como Lukács dificilmente discordaria de Adorno. Pois o que interessa a ele é precisamente defender que as obras do “realismo crítico” conseguem manifestar disposições presentes na própria *estrutura* social. E, nesse ponto, o que seria a “perda da experiência” que Adorno diagnostica na obra de Balzac senão a constatação de uma tendência social, tal como a tendência à desintegração da conexão entre o “sujeito” e as “formas”, que estrutura a tese da *Teoria do Romance*? Embora seja claro que Lukács, na década de 1950, já não defendesse plenamente os argumentos de sua *Teoria do Romance* e que, sob o ponto de vista adorniano, o paradigma representacional já tivesse manifestado sua saturação histórica, isso não significa que o modernismo se desligue completamente dessas premissas e que não pretenda, de alguma forma, exprimir tendências históricas e sociais.

Um outro ponto importante a ser notado é que o próprio Lukács reconsidera sua opinião sobre Kafka anos depois da publicação de *Realismo Crítico Hoje* e da crítica de Adorno. No prefácio a “O Problema do Realismo III”, em 1964, ele escreve: “O mundo kafkiano contém uma profunda e reveladora verdade. Ele está em contraste com o que [em outros autores modernistas] é dirigido à abstrata generalidade da existência humana. [...]”, pois Kafka “põe em relevo toda uma época de inumanidade” (LUKÁCS *apud* HALL, 2011, p. 184, tradução nossa). Se, em *Realismo Crítico Hoje*, a obra de Kafka era apontada como a mais evidente manifestação de uma “ideologia da vanguarda”, presa a um formalismo abstrato, essa mudança de posição indica que aquilo que Lukács percebia como o fundamento do realismo poderia ser estendido para além daquela rígida antinomia, tão explorada pelos comentadores.

No que diz respeito à recepção desse debate, ela em muito serviu para prolongar uma rígida separação e a polarização entre as duas linhas argumentativas, sem que se expusesse essas sutis aproximações. Embora Peter Bürger, em *Teoria da Vanguarda*, ainda tente relativizar os termos da discussão ao defender que não se trata de escolher um lado da contenda, ele chega a afirmar que “Adorno eleva a obra vanguardista a uma norma, ainda que histórica, e a partir daí condena todos os esforços por uma arte realista da atualidade” (BÜRGER, 2008, p. 166). Como dissemos, Adorno não parece simplesmente condenar os esforços por uma arte realista – embora suas críticas a Lukács pareçam bastante severas –, mas de-

fender que uma obra só faria jus a seu “realismo” se pudesse ser mais do que a mera reprodução do que já está posto, como atesta sua releitura de Balzac. De um modo similar, a posição de Lukács sobre o realismo foi recebida de modo apressado, inclusive por Adorno. Entendemos que aquilo que Lukács defendia sob o epíteto de “realismo crítico” não supunha um simples espelhamento da totalidade social, mas sim a possível manifestação de tendências históricas através da *perspectiva* dada pela estrutura narrativa. Aqui nos alinhamos à afirmação de Jameson de que o realismo lukácsiano defende uma

arte em que a narrativa de indivíduos era feita para reter algo da dinâmica histórica enquanto tal, [e] organizada para revelar sua relação com a história em curso e um futuro ponto de emergência. Realismo seria então a revelação de *tendências* em vez de a representação de um estado de coisas (JAMESON, 2012, p. 479, tradução e ênfase nossas).

Diante de todas essas considerações, seria infrutífero continuar a referir-se a Adorno como um defensor dogmático do modernismo, elitista, incapaz de pensar as tendências políticas e sociais da arte, por um lado, e Lukács do outro, como um teórico preso às determinações políticas às quais se alinhava. Essa seria uma forma de minar toda a relevância do debate para a contemporaneidade. Além disso, rememorar as tensões mantidas entre realismo e modernismo, como aponta Huyssen (2007), torna-se particularmente importante na atualidade, numa época em que a própria ideia de “realidade” é dissolvida seja numa posição teórica que defende que tudo é construção, projeção e ficcionalidade imagética (Cf. HUYSSSEN, 2007, p. 201), seja na via oposta, a saber, num extremo positivismo preso ao primado dos fatos sobre a imaginação. Em vez de recusar realismo e modernismo como tendências superadas, seria mais interessante perspectivar tanto os limites históricos dessa discussão quanto os aspectos *transhistóricos* dos temas inseridos nesse debate, como a relação entre forma e conteúdo, engajamento e autonomia, e que não podem ser hoje recusados.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T.W. *Aesthetic Theory*. Tradução de Robert Hullot-Kentor – Londres: Athlone Press, 1997.

_____. *Notes to Literature II*. Tradução de Shierry NicholSEN. Columbia University Press, 1992.

BÜRGER, P. *Teoria da Vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo, Cosac Naify, 2008.

BLOCH, E. *Aesthetics and Politics*. Edição das traduções por Ronald Taylor. London: Verso, 1980.

HALL, T. (org) *Georg Lukács: The Fundamental Dissonance of Existence*. London/ New York: Continuum, 2011.

HUYSEN, A. Geographies of Modernism in a Globalizing World. *New German Critique*, n. 100, 2007, pp. 189-207.

JAMESON, F. Antinomies of the Realism-Modernism Debate. *Modern Language Quarterly*, v.73, n.3., 2012, pp. 475-485.

LUKÁCS, G. *Teoria do Romance*. Trad. José Marcos de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. *The meaning of contemporary Realism*. Tradução de John Mander e Jack Mander. Londres: Merlin Press, 1969.