



Estética

Eduardo Aníbal Pellejero
Jorge L. Viesenteiner
Marcela Oliveira
Patrick Pessoa
Pedro Duarte de Andrade
(Orgs.)



Estética

Eduardo Aníbal Pellejero

Jorge L. Viesenteiner

Marcela Oliveira

Patrick Pessoa

Pedro Duarte de Andrade

(Orgs.)



ANPOF - Associação Nacional de Pós-Graduação em Filosofia

Diretoria 2019-2020

Adriano Correia Silva (UFG)
Antônio Edmilson Paschoal (UFPR)
Suzana de Castro (UFRJ)
Franciele Bete Petry (UFSC)
Patrícia Del Nero Velasco (UFABC)
Agnaldo Portugal (UNB)
Luiz Felipe Sahd (UFC)
Vilmar Debona (UFSM)
Jorge Viesenteiner (UFES)
Eder Soares Santos (UEL)

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)

Diretoria 2013-2014

Marcelo Carvalho (UNIFESP)
Adriano N. Brito (UNISINOS)
Ethel Rocha (UFRJ)
Gabriel Pancera (UFMG)
Hélder Carvalho (UFPI)
Lia Levy (UFRGS)
Érico Andrade (UFPE)
Delamar V. Dutra (UFSC)

Diretoria 2011-2012

Vinicius de Figueiredo (UFPR)
Edgar da Rocha Marques (UFRJ)
Telma de Souza Birchall (UFMG)
Bento Prado de Almeida Neto (UFSCAR)
Maria Aparecida de Paiva Montenegro (UFC)
Darlei Dall'Agnol (UFSC)
Daniel Omar Perez (PUC/PR)
Marcelo de Carvalho (UNIFESP)

Produção

Antonio Florentino Neto

Editor da coleção ANPOF XVIII Encontro

Jorge Luiz Viesenteiner

Diagramação e produção gráfica

Editora Phi

Capa

Adriano de Andrade

Comitê Científico: Coordenadoras e Coordenadores de GTs e de Programas de Pós-graduação

Admar Almeida da Costa (UFRRJ)
Adriano Correia Silva (UFG)
Affonso Henrique V. da Costa (UFRRJ)
Agemir Bavaresco (PUCRS)
Aldo Dinucci (UFS)
Alessandro B. Duarte (UFRRJ)
Alessandro Rodrigues Pimenta (UFT)
Alfredo Storck (UFRGS)
Amaro de Oliveira Fleck (UFMG)
Ana Rieger Schmidt (UFRGS)
André Cressoni (UFG)
André Leclerc (UnB)
Antonio Carlos dos Santos (UFS)
Antonio Edmilson Paschoal (UFPR)
Antonio Glaudenir Brasil Maia (UVA)
Araceli Rosich Soares Velloso (UFG)
Arthur Araújo (UFES)
Bartolomeu Leite da Silva (UFPB)
Bento Prado Neto (UFSCAR)
Breno Ricardo (UFMT)
Cecilia Cintra C. de Macedo (UNIFESP)
Celso Braida (UFSC)
Cesar Augusto Battisti (UNIOESE)
Christian Hamm (UFSM)
Christian Lindberg (UFS)
Cicero Cunha Bezerra (UFS)
Clademir Luis Araldi (UFPEL)
Claudemir Roque Tossato (UNIFESP)
Claudinei Freitas da Silva (UNIOESTE)
Cláudio R. C. Leivas (UFPEL)
Clóvis Brondani (UFFS)
Cristiane N. Abbud Ayoub (UFABC)
Cristiano Perius (UEM)
Cristina Foroni (UFPR)
Cristina Viana Meireles (UFAL)
Daniel Omar Perez (UNICAMP)
Daniel Pansarelli (UFABC)
Daniel Peres Coutinho (UFBA)

Dirce Eleonora Nigro Solis (UERJ)
Eder Soares Santos (UEL)
Eduardo Aníbal Pellejero (UFRN)
Emanuel Â. da Rocha Fragoso (UECE)
Enoque Feitosa Sobreira Filho (UFPB)
Ester M. Dreher Heuser (UNIOESTE)
Evaldo Becker (UFS)
Evaldo Sampaio (UnB/Metafísica)
Fátima Évora (UNICAMP)
Fernando Meireles M. Henriques (UFAL)
Filipe Campello (UFPE)
Flamarion Caldeira Ramos (UFABC)
Floriano Jonas Cesar (USJT)
Franciele Bete Petry (UFSC)
Francisco Valdério (UEMA)
Georgia Amitrano (UFU)
Gisele Amaral (UFRN)
Guido Imaguire (UFRJ)
Gustavo Silvano Batista (UFPI)
Helder Buenos A. de Carvalho (UFPI)
Henrique Cairus (UFRJ)
Hugo F. de Araújo (UFC)
Jacira de Freitas (UNIFESP)
Jadir Antunes (UNIOESTE)
Jelson Oliveira (PUCPR)
João Carlos Salles (UFBA)
Jorge Alberto Molina (UERGS)
José Lourenço (UFSM)
Júlia Sichieri Moura (UFSC)
Juvenal Savian Filho (UNIFESP)
Leonardo Alves Vieira (UFMG)
Lívia Guimarães (UFMG)
Luciano Carlos Utteiche (UNIOESTE)
Luciano Donizetti (UFJF)
Ludovic Soutif (PUCRJ)
Luís César G. Oliva (USP)
Luiz Carlos Bombassaro (UFRGS)
Luiz Rohden (UNISINOS)
Manoel Vasconcellos (UFPEL)
Marcela F. de Oliveira (PUCRJ)
Marcelo Esteban Coniglio (UNICAMP)

Márcia Zebina Araújo da Silva (UFG)
Márcio Custódio (UNICAMP)
Marco Antonio Azevedo (UNISINOS)
Marcos H. da Silva Rosa (UERJ)
Maria Cecília Pedreira de Almeida (UnB)
Maria Cristina de Távora Sparano (UFPI)
Maria Cristina Müller (UEL)
Marina Velasco (UFRJ/PPGLM)
Mariana Cláudia Broens (UNESP)
Mariana de Toledo Barbosa (UFF)
Mário Nogueira de Oliveira (UFOP)
Mauro Castelo Branco de Moura (UFBA)
Max R. Vicentini (UEM)
Michela Bordignon (UFABC)
Milton Meira do Nascimento (USP)
Nathalie Bressiani (UFABC)
Nilo César B. Silva (UFCA)
Nilo Ribeiro (FAJE)
Patrícia Coradim Sita (UEM)
Patrícia Kauark (UFMG)
Patrick Pessoa (UFF)
Paulo Afonso de Araújo (UFJF)
Pedro Duarte de Andrade (PUCRJ)
Pedro Leão da Costa Neto (UTP)
Pedro Paulo da Costa Corôa (UFPA)
Peter Pál Pélbart (PUCSP)
Rafael de Almeida Padial (UNICAMP)
Renato Moscateli (UFG)
Ricardo Bazilio Dalla Vecchia (UFG)
Ricardo Pereira de Melo (UFMS)
Roberto Horácio de Sá Pereira (UFRJ)
Roberto Wu (UFSC)
Rodrigo Guimarães Nunes (PUCRJ)
Rodrigo Ribeiro Alves Neto (UNIRIO)
Samir Haddad (UNIRIO)
Sandro M. Moura de Sena (UFPE)
Sertório de A. Silva Neto (UFU)
Silvana de Souza Ramos (USP)
Sofia Inês A. Stein (UNISINOS)
Sônia Campaner (PUCSP)
Tadeu Verza (UFMG)

Tiegue Vieira Rodrigues (UFSM)
Viviane M. Pereira (UECE)
Vivianne de Castilho Moreira (UFPR)
Waldomiro José da Silva Filho (UFBA)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Bibliotecária Juliana Farias Motta CRB7/5880

E79

Estética / Organização Eduardo Aníbal Pellejero...et al. --
São Paulo: ANPOF, 2019.

215 p.

Outros autores: Jorge L. Viesenteiner,
Marcela Oliveira, Patrick Pessoa, Pedro Duarte de Andrade

ISBN: 978-85-88072-69-5

1. Estética. 2. Arte contemporânea. 3. Filosofia da arte.
4. Representação do sensível. I. Pellejero, Eduardo Aníbal.

II. Título

CDD
111.85

Índice para catálogo sistemático:

1. Estética
2. Arte contemporânea
3. Filosofia da arte
4. Representação do sensível

Apresentação da Coleção do XVIII Encontro Nacional de Filosofia da ANPOF

O XVIII Encontro Nacional da ANPOF foi realizado em outubro de 2018 na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), em Vitória/ES, e contou com mais de 2 mil participantes com suas respectivas apresentações de pesquisa, tanto nos Grupos de Trabalho da ANPOF quanto em Sessões Temáticas. Em acréscimo, o evento também incluiu conjuntamente o IV Encontro Nacional ANPOF Ensino Médio, sob coordenação do Prof. Dr. Christian Lindberg (UFS), cujos esforços não apenas amplia, mas também inclui os debates e pesquisas vinculados à área do Ensino de Filosofia tanto de professores vinculados ao Ensino de Filosofia quanto também de professores e estudantes do Mestrado Profissional em Filosofia, o PROF-FILO.

A ANPOF publica desde 2013 os trabalhos apresentados sob a forma de livro, com o intuito não apenas de tornar públicas as pesquisas de estudantes e professores, mas também de fomentar o debate filosófico da área, especialmente por ser uma ocasião de congregar uma significativa presença de colegas do Brasil inteiro, interconectando pesquisas e regiões que nem sempre estão em contato. Assim, a Coleção ANPOF sintetiza o estado da pesquisa filosófica naquele determinado momento, reunindo pesquisas apresentadas em Grupos de Trabalho e Sessões Temáticas. O total de textos submetidos, avaliados e aprovados à publicação na atual Coleção ANPOF do XVIII Encontro conta com mais de 650 artigos da comunidade em geral.

É importante registrar nesta “Apresentação” a dinâmica utilizada no processo de organização dos 22 volumes que são agora publicados, cuja concepção geral consistiu em estruturar o processo da maneira mais amplamente colegiada possível, envolvendo no processo de avaliação dos textos submetidos todas as coordenações dos Grupos de Trabalho e dos Programas de Pós-graduação (PPGs) em Filosofia, bem como uma comissão de avaliação específica para os trabalhos que não foram avaliados por algumas coordenações de PPGs. Em termos práticos, o processo seguiu três etapas: 1. cada pesquisador(a) teve um período para submissão dos seus trabalhos; 2. Período de avaliação, adequação e reavaliação dos textos por parte das coordenações de GTs e PPGs; 3. Editoração dos textos aprovados pelas coordenações de GT e PPGs.

Nessa atual edição da Coleção ANPOF, figuraram na co-organização dos volumes não apenas as coordenações de GTs, mas também de PPGs que estiveram diretamente envolvidos no processo, na medida em que ambas as coordenações realizaram as atividades de avaliação e seleção dos textos desde as inscrições ao evento, até avaliação final dos textos submetidos à publicação, exercendo os mesmos papéis na estruturação da atividades. Nessa medida, a Coleção ANPOF conta com o envolvimento quase integral das coordenações, exprimindo justamente a concepção colegiada na organização – seja diretamente na organização dos volumes, seja sob a forma de comitê científico – de modo que os envolvidos figuram igualmente como co-organizadores(as) da Coleção, cujo ganho é, sem dúvida, em transparência e em engajamento com as atividades. O trabalho de organização da Coleção, portanto, seria impossível sem o envolvimento das coordenações.

Reiteramos nossos os agradecimentos pelos esforços da comunidade acadêmica, tanto no sentido da publicação das pesquisas em filosofia que são realizadas atualmente no Brasil, quanto pela conjugação de esforços para que, apesar do gigantesco trabalho, realizarmos da maneira mais colegiada possível nossas atividades.

Boa leitura!

Diretoria ANPOF

Sumário

Das várias formas de escrever: Breves impressões de Jacques Derrida sobre Freud <i>André do Carmo Otoni</i>	13
A montagem como forma de pensamento em Jacques Rancière <i>Daniela Cunha Blanco</i>	20
Crítica ao modelo representacional científico na fenomenologia e na estética de Merleau-Ponty <i>Danilo Vilaça</i>	28
A política da arte e a representação do sensível em Jacques Rancière <i>Érica Andrade Figueirêdo</i>	36
A paisagem como quadro da natureza: Goethe, Humboldt e Carus <i>Esdraes Arraes</i>	42
O silêncio e o mistério da linguagem em Merleau-Ponty <i>Iracy Ferreira dos Santos Júnior</i>	48
Um ensaio é uma forma mesmo quando ele é um poema? Uma leitura de “O poema no tubo de ensaio”, de Marília Garcia <i>Jessica Di Chiara</i>	54
A força de um inferno: O <i>infamiliar</i> na arte contemporânea <i>Juliana de Moraes Monteiro</i>	62
A estética do cangaço. À luz dos conceitos nietzschianos de apolíneo e dionisíaco <i>Luciano Gutembergue Bonfim Chaves</i>	69
Entre o passado e a pós-história <i>Manuela Fantinato</i>	77
Kafka e o perigo do silêncio <i>Marcela Oliveira</i>	87
Wittgenstein e Arthur Danto: Diálogos possíveis <i>Marco Aurélio Gobatto da Silva</i>	93
Filosofia codificada: A relação entre conceito e imagem em Vilém Flusser <i>Mariana Teófilo Tamas</i>	102
A question posée aux fin d’une histoire de l’art e a dialética benjaminiana <i>Mariana de J. Veras Coelho</i>	108

O barroco alemão: Um problema contemporâneo? <i>Michel Amary Neto</i>	114
Delimitando a atividade criadora nas artes visuais e arquitetura a partir das perspectivas generativa e participativa/colaborativa <i>Miguel Gally</i>	122
Condição humana e absurdo nas obras de André Malraux e Albert Camus <i>Patrícia de Oliveira Machado</i>	129
Diálogo entre a obra “O Espectador Emancipado” de Jacques Rancière e a obra Conversas Coletivas do artista visual Ricardo Basbaum a partir da relação entre arte e política <i>Patricia de Souza Matias</i>	138
Ressonâncias e colagem: Contribuições deleuzeanas ao contexto artístico contemporâneo <i>Paulête Cristiane de Oliveira</i>	146
O Brasil tropicalista meio século depois, por Caetano Veloso <i>Pedro Duarte</i>	157
A ópera Café, de Mário de Andrade, entre a épica e o drama <i>Philippe Curimbaba Freitas</i>	163
Adorno e o problema de uma teoria social do jazz <i>Ricardo Barbosa</i>	169
A desilusão figural em “A obra-prima desconhecida” de Honoré de Balzac <i>Ricardo Nascimento Fabbrini</i>	175
Vanguardas históricas e concepções de primitivismo: Algumas observações acerca da contribuição de Carl Einstein <i>Rosa Gabriella de Castro Gonçalves</i>	184
A arquitetura simbólica nos <i>Cursos de Estética</i> de Hegel <i>Rosana de Oliveira</i>	192
A moda como questão filosófica em Benjamin e Leopardi <i>Taís da Silva Brasil</i>	200
Ética e estética nas reflexões de Schiller sobre a tragédia e o sublime <i>Vladimir Vieira</i>	207

Das várias formas de escrever: Breves impressões de Jacques Derrida sobre Freud

André do Carmo Otoni¹

Das reflexões de Derrida sobre Freud a que nos referimos, estas **são particularmente direcionadas para a linguagem**. Seu objetivo, não é desmistificar a teoria freudiana no que diz respeito à relação entre a psicanálise e a escrita, mas compreende uma busca de entendimento das referências freudianas. Neste sentido, temos de um lado Derrida, que por meio da leitura do *Projeto* (1895), *A Interpretação dos Sonhos* (1900) e alguns outros textos freudianos, como por exemplo, o breve ensaio *Notas Sobre um Bloco Mágico* (1925) começa a estabelecer relações entre sua teoria e a teoria freudiana da linguagem. De outro lado temos Freud que apesar de propor uma nova abordagem do inconsciente, não tem o objetivo de criar uma teoria da escritura.

Na proposta de Derrida **é o projeto filosófico de Freud se evidencia e** assim destacam-se os ensaios: *Mal de Arquivo* (1930) e *Freud e a Cena da Escritura* (1976), frutos de conferências sobre Freud, onde essas relações **são mais visíveis**. A suspeita é de que Derrida encontra em Freud uma maneira de complementar seu pensamento sobre a linguagem, mais especificamente em relação com escritura. Desde *Gramatologia* (1967) o interesse no estudo da psicanálise é forte para o pensador franco-argelino. Ele faz com o pensamento freudiano o que fez com Saussure, Husserl, Heidegger e outros: baseia-se por eles. O destaque em relação a Freud é a busca por uma “interpretação da linguagem”. E talvez, como diria Gasché (1986, p. 256) tenhamos a necessidade de estabelecer a filosofia como um espelho que reflete sua própria imagem.

Contudo, ao iniciar esse itinerário de estudo, temos que em a *Interpretação dos Sonhos* (1895) a teoria da interpretação **é privilegiada**. Neste texto, segundo Derrida, Freud não cria uma análise lógica para falar da escrita, nem procura estabelecer aspectos gerais sobre a escritura. Entretanto, o processo de interpretação do sonho é por si só uma forma de escrita, pois a linguagem do “sonho seria uma espécie de escrita em hieróglifos” (DERRIDA, 1973, p. 80). Aqui se considera, pois, que a compreensão de linguagem não está presa a uma única forma de escrita, a saber, *a escrita fonética*, mas é possível de ser definida inclusive pelo corpo. Daí a importância dos textos freudianos do *Projeto* (1895) e *Da Interpretação dos Sonhos* (1900) (DERRIDA, 1967, p. 212). Retornando à *Gramatologia*, este isto se torna, mas evidente. Nesta obra, Derrida fala de maneira geral de Freud, onde encontra na filosofia freudiana nuances de seu próprio pensamento. Essa forma de pensar a obra de Freud se justifica principalmente a forma como Freud estabelece alguns conceitos,

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Filosofia pela Universidade Federal da Bahia, Bolsista CAPES

dentre eles o *Recalque* pode ser comparado como uma função da filosofia derridariana, a *Différance*. E assim temos que *Différance* está para a reflexão como o conceito de *Traço* que se adequa ao conceito de *Memória*.

Dentre outros conceitos esses dois são os que ganham mais destaque nesta empreitada de Derrida sobre Freud, pois por meio destas definições que se pode compreender, por exemplo, o que Derrida determina por *Arquiescritura* e *Presença*, tal como ela ocorre no trabalho do sonho e assim os equivale ao conceito freudiano de *Recalque* (DERRIDA, op. cit., p. 80). Então, enquanto processo de escrita, o sonho estabelece uma linguagem complexa entre as imagens do sonho e sua aplicação na linguagem.

No processo de Escrita, Derrida pensa uma estrutura semelhante ao *recalque*. Ele chega a afirmar que não existe escrita sem o *recalque* (Ibid., p. 80). Contudo é esse conceito freudiano, o *recalque*, que traz ao jogo da linguagem a ideia de escrita. Por ser anterior a escritura, é que o *recalque* pode ser equiparado à *Arquiescritura*. Apesar destes avanços, Freud permanece preso à metafísica, e visualiza a escrita por esse viés. Uma saída, porém seria considerar a escrita metaforicamente, uma vez que a estrutura do aparelho psíquico se serve deste mecanismo, por isso Derrida o apresenta sob a metáfora da “maquina de Escrever” (*Wunderblock*).

É a partir do processo de escrita desenvolvido pela metáfora da máquina que se pode falar em arquivo. Se considerarmos o psíquico como uma máquina, então é pertinente considerar também que ele não somente “descreve processos”, mas armazena-os com o intuito de retornar a eles em outro momento. No entanto, o processo originado no psíquico não é acessado de forma clara em todos os momentos, é *cifrado*, *censurado*. O acesso a essa escritura, originária da escrita psíquica se dá pela noção de ‘traço’.

Entretanto, apesar de apresentar uma posição favorável em relação à reflexão de Freud, Derrida tem dois pontos de embate com ele, a saber, o *logocentrismo* e o a relação com a metafísica ocidental. Aqui possivelmente temos a primeira divergência entre eles, pois na:

Tentativa de justificação de uma reticência teórica em utilizar os conceitos freudianos a não ser entre aspas: eles pertencem todos, sem exceção alguma à história da metafísica, isto é, ao sistema de repressão logocêntrica que se organizou para excluir ou abaixar, por fora e embaixo, como metáfora da dialética e técnica, como traço servil ou excremento, o corpo do traço escrito (DERRIDA, 1995, p. 180).

Neste trecho é possível notar que Derrida constata uma insuficiência da teoria de Freud na sua própria teoria, porque a escrita ocidental não é um processo livre, mas está confinado ao desenvolvimento metafísico. Decorrem a partir disso, dois processos: o processo de escrita e o processo do arquivo.

A Questão da Escrita

Em relação ao processo de Escrita. A busca de Derrida pela filosofia de Freud tem um endereço específico. Se entendermos que o termo “hermenêutico” é um trabalho puramente textual, o interesse de Derrida por Freud não se justifica. O trabalho hermenêutico para Derrida está vinculado a uma escrita mais abrangente do que o texto em si. Assim, o texto de *A Interpretação dos sonhos* (1900) se caracteriza muito mais por estabelecer de uma linguagem, do que por uma simples interpretação. A chave interpretativa está nos sinais

apresentados pelo texto freudiano que vão para além de uma escrita fonética, onde os sonhos fornecem uma linguagem originária, definida por sinais extras (DERRIDA, 1995, p. 182). O mistério no processo do sonho, não é apenas aquilo que ele “quer dizer” a quem sonha, mas como ocorre a comunicação da máquina de escrever (*Wunderblock*) complexa e confusa, e a formação do sonho.

Dentro deste processo, quando iniciamos o processo de interpretação do sonho, estamos tornando *presente* o momento do fato ocorrido e, por essa busca de sentido contempla o processo hermenêutico. Derrida não nega que o processo de Freud seja hermenêutico e pertinente, mas pondera que esse processo é outra forma de manutenção do *logocentrismo metafísico*. Esse processo deve levar em consideração dois elementos muito importantes, a saber, a questão da *Presença* e do *Arquitraço*.

Em relação à *Presença*, Derrida se posiciona da seguinte forma: “não trata de um termo nem freudiano e nem heideggeriano” (Ibid., p. 181). Entretanto, destacam-se dois elementos importantes para essa questão. O primeiro deles é que Derrida é leitor de Heidegger, para ele a questão da *Presença* em Heidegger é a mais adequada. Neste sentido a *Presença se confunde* com o próprio *Dasein*. O ser-como-presença possuiu um relacionamento com o mundo e consigo mesmo bem próximo. E a partir disso o ser-para-o-mundo é acessado, a partir de sua existência se desenvolve a *Presença*. Assim como a *Presença*, também a existência se confunde com o sentido de *Dasein* (STEIN, 1990, p. 10ss). A *Presença* ainda envolve a questão do tempo, e a este sentido, Derrida fixa seu pensamento. Sendo que, para ele não temos uma pré-escrita e uma pós-escrita, senão tudo está no aqui e no agora, ou seja, no fenômeno, na *Presença*. Evidentemente que a questão do ser em Heidegger é muito mais complexa, que essa brevíssima apresentação, mas para entender esse aspecto na teoria de Derrida, está definição já é suficiente.

Embora, a ideia de Heidegger seja adequada para explicar a teoria freudiana, segundo Derrida, é também a partir dela que, podemos encontrar elementos que justificam sua crítica à metafísica. Por isso, deve ser levada em consideração a ideia de metáfora, assim:

[...] a partir de *Interpretação dos Sonhos* [grifo do autor] (1900) a metáfora da escritura vai apoderar-se ao mesmo tempo do problema do aparelho psíquico na sua estrutura e do problema do texto psíquico na sua a textura. A solidariedade dos dois problemas tornar-nos-á tanto mais atentos: as duas series de metáforas – texto e máquina – não entram em cena ao mesmo tempo. (DERRIDA, op. cit., p. 193).

O problema da escrita pensado enquanto metáfora é o que contém a originalidade de Freud. E por isso, o sonho não é pensando mais como uma mística, mas está diretamente relacionado com escritura. Para isso, contudo, Derrida faz um percurso, desde o século XVIII em que o sonho já vem sendo interpretado (Ibid., p. 196). Ele concorda com a posição freudiana de equivaler interpretação dos sonhos como um método de interpretação. Ambos têm em comum a dificuldade de transpor a imagem em linguagem, compondo assim o modelo de negativo fotográfico.

O negativo fotográfico nada mais é que um “rascunho” da foto. Contudo pelo negativo temos a visão em formato de reflexo, espelho. O que Freud, faz com a linguagem, então é transforma-la em negativo da realidade. A partir do modelo de registro fotográfico da realidade é que efetivamente chegamos ao modelo de *Arquitraço* ou *Arquiescritura*.

Arquitraço, então nos recordaria a ideia de *Farmacéa*, retratada por ele na obra *Farmácia de Platão* (1972). Derrida inicia sua exposição sobre a linguagem apontando para Platão, em que haveria um lugar privilegiado para a linguagem, em todos os sentidos. Assim como existe uma força que cria e ordena as coisas, na linguagem ocorre a mesma coisa. De formas diferentes ao longo da história do pensamento, essa história se desenvolve nas diversas civilizações, das mais variadas maneiras possíveis. Enquanto a tradição grega atribuiu a escrita ao *logos*, os Egípcios atribuíram ao deus *Thoth* e assim sucessivamente (DERRIDA, 2005, p. 74). Mas, o que nos interessa neste momento é que a escrita adquire uma perspectiva de técnica, no sentido da *Tekhné* grega. Enquanto técnica, ou arte, a escrita dispõe de determinados instrumentos. Neste sentido, para se chegar a uma técnica ideal, é necessário isolá-la adequadamente. O momento do *Pharmakón* é o momento da *Arquiescritura*, pois neste momento não sofre a ação do movimento originado na *Differance*, o traço se torna permanente:

Eu posso escolher superfície de escrita que preservará intacto quaisquer notas realizadas sobre isso para um tempo de duração indefinida, por exemplo, uma folha de papel em que eu posso escrever com tinta. Eu estou então diante de um “traço permanente de memória”. A desvantagem desse processo é que a percepção da capacidade da superfície escrita logo se esgota. O então é falho com a escrita, não há lugar para mais notas, e eu me encontro obrigado a trazer outra folha para usar. Talvez, a vantagem desse processo esteja no fato que fornece um “rastros permanente”, eu posso me perder nos valores, se eu depois de um tempo cessar por me interessar e eu não quero mais tempo para “reter em minha memória”. [Tradução Nossa].” (FREUD, 2008, p. 207).

Percebemos no trecho de *Notas sobre um Cubo Mágico* (1925) que assim como alega Derrida o trabalho de escrita do em Freud, encontra sua fundamentação no conceito de *Arquitraço*. É o *traço* quem permite que guardemos nossas ideias por muito mais tempo. Com o processo do sonho, entretanto, ocorre da mesma forma. Entretanto, por meio da censura e dos mecanismos de cifração do sonho, não temos acesso direto a linguagem ali empregada. Assim, se pudéssemos resumir o que seria o *Arquitraço* nada mais é que uma apreensão histórica ideal (por isso o prefixo *arqui.*) que antecede a linguagem falada.

A Questão do Arquivo

Quanto à questão do arquivo, a correspondência entre os dois autores está em relacionar o *Arquitraço*, como processo de escrita. Essa compreensão se desenvolve principalmente pela obra *Mal de Arquivo* (1930), em que Derrida questiona-se sobre o pensamento freudiano a respeito da psicanálise.

Primeiro questiona-se sobre a eficácia da psicanálise enquanto ciência, investindo em sua hipótese de validação para a psicanálise como um projeto de ciência para o início do século XX. Ele considera um mundo globalizado, cujas técnicas de comunicação estão mais desenvolvidas e acessíveis, onde a provável resposta para esse questionamento encontra-se na questão do arquivo. E desta forma, retorna a questão da origem, afirmando que a psicanálise está direcionada para o início (*arkhé*).

Enquanto princípio sua natureza corresponde a um comando fornecido pelos homens. O próprio arquivo (do grego *arkhenion*) corresponde a um porto seguro onde a teoria freudiana pode repousar. Aquele que detém o arquivo possui a autoridade hermenêutica, pois além do zelo pelo físico tem o direito de conservar e guardar a memória,

(Cf. DERRIDA, 2001, p. 12). E neste sentido o que a psicanálise de Freud faz é uma espécie de consignação, reunindo vários elementos em um único elemento, assim:

Uma ciência do arquivo deve incluir a teoria desta institucionalização, isto é, ao mesmo tempo, da lei que aí se inscreve e do direito que a autoriza. Esse direito põe e supõe um conjunto de limites que têm uma história, uma história *desconstrutível e cuja desconstrução* a psicanálise no mínimo não está ficando alheia. Essa desconstrução em curso diz respeito, como sempre, à instituição de limites declarados intransponíveis. [grifo nosso] (Ibid., p. 14).

No trecho acima, Derrida se refere a sua própria teoria sobre a *Desconstrução*, que tem por objeto uma quebra de um modelo binário. Entretanto, para ele a própria psicanálise tenta transpor limites já instituídos. Isso mais uma vez se reflete na cena da escritura, pois transposto para lá, desconstruir é enfrentar o *logocentrismo* e a própria metafísica, onde uma reforma da linguagem ocorre de dentro da própria linguagem.

Mas, apesar destas conclusões em comum, Derrida se nega a supor que a psicanálise tenha status de ciência. Os termos descritos por Freud para descrever sua teoria são demasiadamente econômicos e, portanto, a psicanálise não poderia ser transposta através dos tempos e, assim a morte da psicanálise é anunciada (Ibid., p.28). Ademais, alguns dos termos freudianos apresentariam problemas, principalmente quando fazem referência a conceitos, pois apresentam uma economia disfarçada (*rasura*). Ela a *rasura*, se mal utilizada por consequência a não compreensão daquilo que se propõe a determinar.

A principal questão, no entanto, é que pensado como arquivo o pensamento freudiano é uma ideia complexa e quase indecifrável. A concepção de arquivo trouxe três promessas ou teses distintas que não podem ser realizadas.

A primeira tese diz respeito à superação sistemática da metafísica que como já nos referimos deve caminhar para uma nova forma de pensar a filosofia. A impossibilidade aqui diz respeito a alguns conceitos fechados que em Freud simplesmente descartar. Essa constatação é principalmente sobre o estudo freudiano em *Origem da Histeria (1895)*, onde Derrida conclui insuficiência de Freud em fornecer argumentos consistentes para estabelecer uma superação. Todas as vezes que Freud fala neste trabalho sobre a escrita, ele está falando de outra forma do próprio arquivo (DERRIDA, 2001, p, 121). A segunda tese aponta para a finitude do arquivo. Apesar de o Arquivo corresponder à preservação ele acusa a Freud de ser um 'scholar', um metafísico clássico (Ibid., p. 122). Para ele Freud é um metafísico que não quer conversar com "fantasmas" e nem admitir que ele seja de fato metafísico.

Neste sentido, o texto freudiano não ofereceria saída concreta para algumas das questões por ele levantadas. Entretanto, em sua última tese Derrida afirma que Freud foi o que mais se aproximou de conhecer o princípio do arquivamento, o princípio da originalidade. Porém torna a acusa-lo de patriarcal, pois não sairia do ciclo logocêntrico. Na concepção de Derrida, Freud apesar de alguns avanços, mantém a tradição com outras palavras.

Considerações Finais

Dos vários pontos de vista propostos por Derrida a respeito de Freud, não podemos elencar apenas uma visão mais ou menos importante a respeito de sua análise. Derrida

ultrapassa apenas os limites de uma crítica hermenêutica a Freud. A principal colocação de Derrida em relação a Freud é que esse permanece preso às estruturas da metafísica. Além disso, que a teoria da psicanálise poderia ter outra configuração se fosse sistematizada depois de Freud – aqui Derrida aponta para o fator histórico.

De fato o pensamento freudiano oferece bases para a compreensão da psicanálise como método. O texto do *Projeto* (1895), juntamente com *A Interpretação dos sonhos* (1900) e por fim *Notas sobre um Cubo Mágico* (1925) fazem um conjunto consistente para se compreender as impressões de Derrida a respeito da hermenêutica freudiana.

Nos textos de Derrida, é frequente perceber a presença da filosofia de Freud, bem como seu apanhado histórico. Principalmente em *Gramatologia* (1967) e em suas palestras *Mal de Arquivo* (1930) e *Freud e a Cena da Escrita* (1976) ele apresenta uma crítica direta à metafísica e indiretamente critica Freud.

Por fim, cabe destacar que esta é uma característica presente em Derrida em quase todos os autores que ele dialoga. Primeiramente Derrida oferece um suporte ao leitor, um estudo do contexto histórico e posteriormente fornece sua crítica. Disso temos o posicionamento de Derrida sobre a leitura. Destaca-se ainda que a leitura de Freud por Derrida compõe em grande parte seu pensamento. Não é raro encontrar nuances de Freud em Derrida. O processo de entendimentos de termos como *Differance*, *Desconstrução*, *Arquiescritura*, dentre outros, pode ser encaixados dentro da perspectiva freudiana sobre a Escrita.

Referencias bibliográficas:

BIRMAN, Joel. *Escritura e psicanálise: Derrida, leitor de Freud. Natureza humana* [online]. 2007, vol.9, n.2, pp. 275-298. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1517-24302007000200003>. Acesso em 15/03/2018.

Derrida, Jacques. *A Farmácia de Platão*. Tradução: Rogério Costa. 3. ed. São Paulo, SP: Iluminuras, 2005.

_____. *Freud e a Cena da Escritura*. In. Derrida, Jacques. *A escritura e a Diferença*. Tradução: Maria Beatriz Marques. 2. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 1971.

_____. *Gramatologia*. Tradução: Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo, SP: EDUSP, 1973.

_____. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução: Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro, RJ: Relume Dumará, 2001.

FREUD, Sigmund. *A note upon the "Mystic Writing Pad" (1925)*. In _____. *General Psychological Theory: Papers of Metapsychology*. Neew York, USA: Simon and Schuster, 2008.

GESH, Rodolphe. *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy os Refletion*. 5. ed. London: Harvard University Press, 1997.

STEIN, Ernildo. *Seis Estudos sobre Ser e Tempo de Heidegger*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1990.

A montagem como forma de pensamento em Jacques Rancière¹

Daniela Cunha Blanco²

A *montagem*, no cinema, é compreendida como uma operação técnica que coloca em relação e em continuidade ângulos diferentes de uma mesma cena, assim como uma cena com outra. Tal qual discutido por Jacques Rancière, o termo *montagem*, em seus livros, parece desviar-se de seu emprego usual. Pretendemos apresentar e desenvolver a hipótese de que o termo *montagem*, tal como aparece em Rancière, daria mais a ver a ideia de um modo de pensamento do que a reflexão sobre uma técnica. Não se trataria de negar o caráter técnico já diversas vezes referido em toda a bibliografia sobre cinema, mas sim de pensar que o termo *montagem* seria múltiplo e, por isso, expressaria também um modo de pensamento.

Tal ideia fundamenta-se no próprio modo com que Rancière concebe o *cinema* a partir daquilo que ficou conhecido como *cinefilia*, compreendida, em seu sentido mais amplo, como uma relação de adoração com o cinema, mas, também como expressão de um espírito de época que teria caracterizado a relação com o cinema no período pós-Segunda Guerra, na França. Nesse momento, surgem os cineclubes e as cinematecas com o intuito de reunir os cinéfilos em torno de mostras de filmes do passado e de retrospectivas de diretores. O cinema – não importa se o enlatado americano ou os filmes de autores franceses feitos com baixo orçamento –, passa a ser visto e pensado também como arte e não mais apenas como entretenimento. Para Rancière,

a cinefilia ligava o culto da arte com a democracia dos entretenimentos e das emoções, rejeitando os critérios segundo os quais o cinema se fazia aceito pelas distinções da alta cultura. (RANCIÈRE, 2012a, p. 10).

Em um momento no qual dominavam duas visões – uma de crítica ao cinema de massas (especialmente aquele produzido nos Estados Unidos), e outra de culto ao cinema intelectualizado (especialmente o francês) –, a *cinefilia* surge exaltando a ideia do diretor como criador e afirmando a irrelevância do pensamento de uma separação entre baixa e alta cultura. Antes da *cinefilia*, filmes de cineastas americanos – tais quais Fritz Lang, Alfred Hitchcock e John Ford, dentre outros –, apesar de bastante conhecidos e discutidos nas revistas especializadas da época, não eram associados a um discurso intelectual, mas, antes, apenas a um jornalismo especulativo em torno do aspecto espetacular da vida de seus artistas e diretores. A *cinefilia* modifica essa relação, trazendo os filmes desses diretores

1 Pesquisa financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CPNq)

2 Mestranda em Filosofia. FFLCH – Universidade de São Paulo (USP)

para o centro do debate em torno do pensamento do cinema. É também o momento em que o crítico de cinema André Bazin cria a revista especializada *Cahiers du cinéma*, com a qual irão colaborar na construção dessa nova ideia de cinema e em sua legitimação cultural – como diz De Baecque (2010) – nomes de jovens críticos e diretores que tornar-se-iam os grandes nomes do novo cinema francês na década seguinte: Éric Rohmer, Claude Chabrol, François Truffaut, Jean Luc Godard e Jacques Rivette, dentre outros, formando o grupo que ficou conhecido como *nouvelle vague*. Essa passagem da posição de espectador à posição de crítica e, ainda, à posição de produtor que teria se operado com a *cinéfilia*, daria a ver como a compreensão do cinema e de seus modos de fazer estão muito além da relação linear entre o cineasta como aquele que domina a técnica e o espectador, cujo papel reduzir-se-ia à passividade de deixar-se afetar.

Para Rancière (2012a), trata-se de compreender a *cinéfilia* como uma transformação estético-política resultante de uma relação específica com o cinema; na medida em que deslocou uma antiga divisão entre entretenimento e arte, entre baixa e alta cultura, reconfigurando as divisões políticas da arte. A *cinéfilia* é, portanto, um afeto que ultrapassou as delimitações fronteiriças das ideias de arte e de cultura e, com isso, configurou um novo *sensorium*, um outro modo de visibilidade das coisas da arte e da não arte, ou aquilo que Rancière denomina de *partilha do sensível*.

Como o intuito de pensar essa miscelânea produzida com a *cinéfilia* entre as décadas de 1940 e 1960, Rancière (2012a), em seu livro *As distâncias do cinema*, propõe um pensamento deste em sua multiplicidade de significados e em sua inapreensão como sentido único, ao invés do desenvolvimento de uma teoria do cinema. O cinema é, segundo Rancière,

uma multidão de coisas. É o lugar material onde vamos nos divertir com o espetáculo de sombras, na expectativa de que essas sombras nos tragam uma emoção mais secreta do que aquela expressada pela condescendente palavra ‘diversão’. É também o que se acumula e se sedimenta em nós dessas presenças à medida que sua realidade se desfaz e se altera: aquele outro cinema que é recomposto por nossas lembranças e com nossas palavras até diferir muitíssimo do que a projeção apresentou. O cinema é também um aparelho ideológico produtor de imagens que circulam na sociedade e nas quais esta reconhece o presente de seus tipos, o passado de sua lenda ou os futuros que imagina para si. É ainda o conceito de uma arte, isto é, de uma linha divisória problemática que distingue, dentre as produções do *savoir-faire* de uma indústria, aquelas que merecem ser consideradas habitantes do grande reino artístico. Mas o cinema é também uma utopia: aquela escrita do movimento que foi celebrada na década de 1920 como a grande sinfonia universal, a manifestação exemplar de uma energia que anima ao mesmo tempo a arte, o trabalho e a coletividade. O cinema pode, enfim, ser um conceito filosófico, uma teoria do próprio movimento das coisas e do pensamento, como em Gilles Deleuze, cujos dois livros falam, em cada página, dos filmes e de seus procedimentos sem por isso tornar-se uma teoria ou uma filosofia do cinema, mas antes uma metafísica. (RANCIÈRE, 2012a, p. 14-15)

Cinema é um nome que designa uma miríade de coisas, uma multiplicidade de sentidos: discursos, experiências, modos de fazer e de pensar, espaços, tempos. Pode-se perceber como o autor não está interessado em uma discussão técnica do cinema, tampouco

em um pensamento especializado, como se fosse preciso necessariamente apresentar todo um arcabouço teórico e referencial para dizer do cinema. Ao contrário, trata-se de assumir uma posição de amadorismo, compreendida como “uma posição teórica e política, a que recusa a autoridade dos especialistas, sempre a reexaminar o modo como as fronteiras entre suas áreas se traçam na encruzilhada das experiências e dos saberes” (RANCIÈRE, 2012a, p. 16). Essa posição amadora, então, deve ser compreendida como uma atitude filosófica que implica pensar que qualquer um pode ser afetado pela experiência estética cinematográfica e transmutá-la, não apenas em pensamento, mas também em forma de vida; afirmando, assim, o caráter político de tal escolha.

Rancière (2012a) propõe, para escrever sobre cinema, assumir duas posições contrárias. A primeira, afirma não haver nenhum conceito ou teoria capaz de unificar todos os significados e todos os problemas suscitados pelo nome. A única coisa em comum entre todas as suas designações é uma homonímia, ou seja, a um nome sob o qual vários significados se agrupam, levando-nos à segunda posição, a saber,

que toda homonímia instaura um espaço comum de pensamento, que o pensamento do cinema é o que circula nesse espaço, pensa de dentro esses afastamentos e se esforça para determinar este ou aquele vínculo entre dois cinemas ou dois ‘problemas do cinema’. (RANCIÈRE, 2012a, p. 16)

Esse espaço comum de pensamento comportaria, assim, a multiplicidade de sentidos suscitados pela homonímia do nome. Tudo se passa como se, sob o mesmo nome, as interpretações mais diversas e talvez até opostas, aparecessem como sentidos possíveis ocupando um mesmo espaço.

Nosso intuito é ampliar esse pensamento do cinema como multiplicidade de sentidos para a compreensão da *montagem* como forma de pensamento. Nessa proposta o caráter técnico da *montagem* – ou seja, seu modo próprio de fazer que caracterizaria o cinema – não seria negado, mas viria compor a teia de sentidos sob a homonímia da *montagem*. Para Rancière (2009), um pensamento não simplesmente diz algo sobre alguma coisa, mas, antes, configura o próprio modo de visibilidade das coisas, o próprio modo com que elas aparecem no mundo e como se relacionam em um espaço que é ao mesmo tempo comum e dividido. Assim, todo pensamento configura um certo sensível que determina nossos modos de ver e experienciar o mundo. Isso significa pensar, não que apenas a *montagem* rancieriana – pensada a partir de uma posição amadora – determina um modo de pensamento, mas, sim, que a *montagem* pensada como técnica também o faz. A questão está em compreender quais modos de pensamento são colocados em jogo por cada discussão, e, ainda, quais mundos e formas de vida são configurados por eles. Desse modo, propomos colocar em diálogo a *multiplicidade* de sentidos do termo *montagem*, ora pensada como técnica – a partir da leitura de textos paradigmáticos de Pudóvkin e Eisenstein –, ora como modo de pensamento – tal qual aparece teorizado em Rancière. Tal diálogo implica refletir sobre a configuração estética, mas também política que a compreensão da *montagem* desenha.

Publicado pela primeira vez em 1926, o texto *Métodos de tratamento do material (Montagem estrutural)*, sintetiza a ideia de cinema e especialmente da *montagem* tal qual compreendida por seu autor, Vsevolod Pudovkin (1983). Trata-se de um método duplo que serve, por um lado, para juntar partes, cenas ou planos separados para formar um filme, por outro, de um método para controlar o direcionamento psicológico do espectador. Compreende-se, portanto, uma parte técnica e uma outra que diria respeito ao modo de

pensamento da *montagem*, ao modo com o qual, ao reunir elementos díspares em uma mesma narrativa, ela estaria assim, expressando uma forma de pensar do cinema. Do ponto de vista da técnica, “a construção de uma cena a partir de planos, de uma sequência a partir de cenas, de uma parte inteira de um filme (um rolo, por exemplo), a partir de sequências e assim por diante, chama-se montagem” (PUDOVKIN, 1983, p. 57-58). Afinal, trata-se de pensá-la a partir de um ponto de vista dos procedimentos associados à parte material da feitura do cinema – o manuseio das mesas de montagem, na época de Pudovkin, das ilhas de edições ou dos programas de edição digitais, posteriormente. O que está em jogo na *montagem* pensada a partir do ponto de vista da técnica é o processo manual de ligar e ordenar as partes de um filme.

Mas em todo processo técnico de *montagem* está implicado um modo do pensamento. É o que mostra o próprio Pudovkin (1983) ao afirmar que a *montagem*, a *montagem relacional*, como a denomina, é também um método para direcionar psicologicamente o espectador. *Montagem* é o procedimento feito na mesa de montagem, na ilha de edição e no programa de edição, mas é também um modo de pensamento do cinema que, antes mesmo de chegar a esse processo de pós-produção, prevê um certo efeito final que deve reunir a narrativa do roteiro e o movimento das imagens. Esse efeito psicológico ou sensível – caso queira-se usar um termo mais rancieriano – é o que busca a *montagem* como pensamento e como técnica.

Para Serguei Eisenstein (1969b) o que está em jogo no cinema é também o *encadeamento psicológico*, ou seja uma relação entre os modos com os quais o cinema ordena as sequências da narrativa e o modo com o qual o espectador é afetado sensivelmente. Assim, para o diretor e autor, os modos como o espectador percebe uma certa ideia que está sendo apresentada no filme está totalmente associado com essa ordenação narrativa, que é realizada, especialmente, pela *montagem*, responsável por compor os fragmentos em uma unidade para criar uma imagem marcante na memória do espectador.

Eisenstein (1969b) relata, que, andando pelas ruas de Nova York, que são nomeadas com números, sentiu uma grande dificuldade de memorizá-las e criar uma imagem delas em sua memória. Empenhava-se por guardar os seus nomes, mas o vazio de significado dos números não lhe ajudava muito. Passava, então, a guardar as imagens das coisas de seu interesse que compunham a rua, os teatros, os cinemas, os comércios, e então, todos os fragmentos de percepção se conectavam em uma imagem única. E assim, “levantava-se todo um conjunto de seus elementos constitutivos, não mais como um encadeamento, mas como um todo único, como uma visão integral da rua, como sua imagem integral” (EISENSTEIN, 1969b, p. 79). O autor, então, pautado nessa experiência, conclui que “nos dois casos, quer se trate do processo de registro pela memória ou de percepção estética, a mesma lei permanece verdadeira: a parte penetra na consciência e na sensibilidade por intermédio do todo e *por intermédio da imagem*” (EISENSTEIN, 1969b, p. 79).

Trata-se, portanto, diz o diretor, de dois processos envolvidos, o da formação da imagem e o do *resultado* dela com a significação que apresenta à lembrança. O que diferencia a vida da arte é que esta, para alcançar o *resultado*, coloca maior importância no *processo*. Assim, “encarada em seu dinamismo, a obra de arte é um processo de formação das imagens na sensibilidade e na inteligência do espectador” (EISENSTEIN, 1969b, p. 80) e aquilo que promove essa formação das imagens, essa junção das partes no todo é a *montagem*. Para Eisenstein, trata-se de pensá-la como uma técnica a serviço de uma

função do cinema, qual seja, a de “fornecer uma exposição logicamente coerente do tema, da história, da ação, dos comportamentos, do movimento dentro do episódio e dentro da trama, no seu todo” (EISENSTEIN, 1969b, p. 72). Tal ideia implica uma multiplicidade de sentidos do termo. Afinal a *montagem* conta com um sentido técnico, mas também com um outro, psicológico, tal qual para Pudóvkin (1983); mas aparece ainda um outro sentido depreendido do texto de Eisenstein, a *montagem* como operação que afeta o sensível.

Em outro de seus textos, *O princípio cinematográfico e o ideograma*, Eisenstein (1969a) equipara os ideogramas japoneses à ideia de *montagem*, afirmando que “o princípio desta pode ser identificado como elemento básico da cultura visual japonesa” (Eisenstein, 1969a, p. 99). O ideograma é o resultado final da junção de dois ou mais hieróglifos e

a questão é que a união (talvez fosse melhor dizer a *combinação*) de dois hieróglifos das séries mais simples deve ser encarada, não como sendo a sua soma, mas como o seu produto, isto é, um valor de outra dimensão, de outro grau: cada um deles, separadamente, corresponde a um *objeto*, a um fato, porém a sua combinação, corresponde a um *conceito*. (EISENSTEIN, 1969a, p. 100, grifos do autor)

Desse modo, a combinação do hieróglifo que significa cachorro com aquele que significa boca, tem como produto o sentido *ladrar*; ou ainda, boca mais criança, significa gritar, boca mais pássaro resulta em cantar e faca combinado à coração, significa tristeza (EISENSTEIN, 1969a, p. 100).

Vê-se, no ideograma, funcionar a mesma operação de memorização dos nomes das ruas de Nova Iorque relatados pelo diretor anteriormente. Não era unicamente o nome da rua que criava uma imagem completa de sentido em seu pensamento, mas sim a combinação do número com os cafés, cinemas e teatros que eram nela localizados. Segundo Rancière,

o princípio da montagem, diz Eisenstein em suas *Memórias*, cabe inteiro na percepção do supersticioso para quem o gato não é apenas um mamífero peludo, mas uma combinação de linhas associadas desde o início dos tempos com a escuridão e as trevas. (RANCIÈRE, 2013, p. 31)

Não se trata, portanto, de pensar a *montagem* apenas em seu processo maquínico de juntar fragmentos, mas sim como uma operação que pensa de um determinado modo e produz uma sensibilidade diversa.

Para ele [Eisenstein], uma arte comunista não era uma arte crítica, visando a uma tomada de consciência. Era uma arte extática, transformando diretamente as conexões de ideias em cadeias de imagens, para instaurar um novo regime de sensibilidade. (RANCIÈRE, 2013, p. 34).

Propomos pensar que, tal qual Rancière concebe o *cinema* em sua multiplicidade de sentidos, o mesmo pode ser operado no pensamento do termo que suscita tanto a ideia de técnica, quanto as ideias de pensamento e de sensível. Antes mesmo de existir o cinema, a *montagem* já teria sido operada e pensada nas artes visuais, tornando possível acrescentar-lhe ainda uma série de outros sentidos. Mas o que aqui interessa é pensá-la como um certo modo de pensamento a partir do qual Rancière (2012a) pensa uma *distância* em relação ao encadeamento causal da narrativa, na qual cada elemento estaria

presente com uma função própria para a totalidade da história. Rancière refere-se aqui ao pensamento da intriga e da tragédia desenvolvido por Aristóteles (2004) em sua *Poética*, cujas prerrogativas teriam como efeito aquilo que Rancière vê como uma razão policial que ordenaria um modo de fazer da arte assim como nossos modos de vida. Trata-se, para o autor, de pensar a capacidade do cinema de produzir uma *falha* entre “o desenrolar visual das imagens em movimento” e a “lógica de desvelamento da verdade das aparências”, a lógica aristotélica (RANCIÈRE, 2012a, p. 29). O que está em jogo nessa ideia de uma *falha* entre os dois movimentos é a possibilidade de um outro modo de pensamento, tal qual aquele concebido por Pudóvkin e Eisenstein em suas reflexões sobre o cinema e a *montagem*. A ideia de que dois elementos díspares, ao serem combinados, produzem uma outra coisa completamente diversa, apresenta um pensamento no qual a capacidade do sensível de significar e dar sentido às coisas é inseparável da razão. Tal ideia introduz a contingência no seio da experiência estética e política, negando qualquer linearidade e continuidade entre a intenção e a experiência. Muito diferente, portanto, daquele modo de pensamento que aparece na *Poética* de Aristóteles, para quem o sensível estaria à serviço da razão causal, a partir da qual a matéria passiva dos eventos e caracteres seria ordenada pela razão ativa que destinaria cada coisa ao lugar que lhe pertenceria dentro da ordem geral da narrativa.

A *montagem*, portanto, a partir da articulação entre os textos de Pudóvkin (1983), Eisenstein (1969a, 1969b) e do próprio Rancière (2012a), pode ser compreendida como uma operação de combinar elementos díspares na ordenação de uma trama. Esse procedimento refere-se tanto a elementos menores no interior da narrativa quanto ao todo do filme. A novidade em relação ao pensamento aristotélico é que, para Rancière (2017), a materialidade sensível das coisas e sua capacidade de expressão ultrapassam qualquer ordenação causal, enquanto que em Aristóteles as coisas só tem significado na relação com o todo, na ordenação causal que estabelece com os outros elementos. Nesse novo modo de pensamento tal qual compreendido por Rancière, cada elemento, mesmo que colocado em relação de causa e consequência com outro elemento, expressa um significado por si só; como o gato preto ou as ruas de Nova Iorque de Eisenstein. Desse modo, aquilo que dá significado a um elemento do filme não é simplesmente a razão ordenadora sob a qual tudo estaria subsumido, mas, antes a combinação entre as diversas significações que produzem um efeito completamente inesperado e contingencial. Afinal, quando o sensível é autonomizado, e é isso que está em jogo, o efeito dessa combinação não pode ser pensado na ordem da causa e da consequência. Trata-se da produção de um novo elemento e não da soma de duas partes. A partir desse modo de pensamento não se pode prever aquilo que irá operar-se no espectador na experiência estética, portanto, não há necessidade de prescrever algo à arte.

No cinema, a experiência do espectador sempre estará além dos efeitos esperados e programados pelo autor, desviando-se de qualquer ideia de uma linearidade intencional entre o filme e o espectador. Cada elemento que a *montagem* esconde em uma cena para mostrá-lo, oportunamente, em outra cena, produz uma combinação que altera toda a configuração sensível da narrativa em seu entrelaçamento com as imagens em movimento. E seus efeitos não podem ser programados pois não se trata de pensar que a *montagem* opere uma soma da qual se pode prever o resultado, mas, antes, tal qual pensa Eisenstein (1969a, 1969b), ela opera uma combinação cujo resultado é uma mudança qualitativa e, portanto, contingencial.

A *montagem* compreendida como um modo de pensamento é capaz, assim, de produzir uma outra visibilidade que autonomiza a experiência estética. Ela prescinde de uma relação de mediação pedagógica com o espectador na qual pressupõe-se que existam duas inteligências, a daquele que cria o filme, o texto, a pintura e a daquele que a observa passivamente, ignorando os processos de produção que essas formas esconderiam. Na transposição das discussões sobre a igualdade das inteligências do âmbito da educação para o da arte, Rancière (2012b) afirma que o filme, a pintura, o livro ou a peça de teatro assumem o papel de servir como terreno comum da igualdade das inteligências, tal qual fazia o livro *Telêmaco* na relação entre Jacotot e seus alunos – referência ao professor francês que ensinava à alunos holandeses, sem que houvesse entre eles nenhuma língua em comum; utilizavam-se apenas de um livro bilingue como mediação da comunicação.

Dessa experiência Jacotot retira a seguinte conclusão: não há explicação por trás daquilo que se lê, há apenas o que se lê. Emprestada por Rancière, tal conclusão toma o seguinte formato: não há verdade a ser revelada por trás daquilo que se vê ou se sente, há apenas a experiência sensível autônoma.

Na lógica da emancipação há sempre entre o mestre ignorante e o aprendiz emancipado uma terceira coisa – um livro ou qualquer outro escrito – estranha a ambos e à qual eles podem recorrer para comprovar juntos o que o aluno viu, o que disse e o que pensa à respeito. O mesmo ocorre com a performance. Ela não é a transmissão do saber ou do sopro do artista ao espectador. É essa terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, cujo sentido nenhum deles possui, que se mantém entre eles, afastando qualquer transmissão fiel, qualquer identidade entre causa e efeito. (RANCIÈRE, 2012b, p. 19)

Essa identidade entre causa e efeito é aquilo que aparece em Aristóteles, não apenas como característica das artes imitativas, que a separa das outras artes, mas, como também um modo de pensamento que separa duas inteligências: aquela do poeta que conhece a verdade por trás das aparências e aquela outra, do leitor ou espectador, que só conhece as aparências enganadoras. Há, portanto, uma configuração estético-política em Aristóteles que determina os modos de vida de acordo com essa divisão. Em Rancière, e em sua *montagem* como modo de pensamento, tal qual aqui proposta, há, ao contrário, uma suspensão dessa separação entre dois mundos.

Trata-se de pensar, portanto, uma operação do pensamento que pressupõe a igualdade das inteligências, um modo de pensar que não apresenta como pressuposto a necessidade de uma mediação entre o espectador e o filme, entre o leitor e o texto. O sensível está disponível e é colocado em movimento e em relação pela *montagem* sem que se tenha como desígnio a passagem *reta* de uma mensagem; antes, sabe-se de partida que haverá um *desvio*, pois a ordenação da *montagem* comporta sempre *falhas* e *fendas*.

Referências bibliográficas:

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Baby Abrão. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2004. (Coleção Os Pensadores)
- EISENSTEIN, Serguei. *O princípio cinematográfico e o ideograma*. Trad. e org. José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1969a.
- _____. *Reflexões de um cineasta*. Trad. Gustavo A. Doria. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969b.
- PUDOVKIN, Vsevolod. *Métodos de tratamento do material (montagem estrutural)*. In: A experiência do cinema: antologia. Trad. João Luiz Vieira. Org. Ismail Xavier. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafimles, 1983.
- RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Trad. Christian Pierre Kasper. Campinas: Papyrus, 2013.
- _____. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- _____. *As distâncias do cinema*. Trad, Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.
- _____. *Ler bords de la fiction*. Paris: Éditions du Seuil, 2017.
- _____. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012b.

Crítica ao modelo representacional científico na fenomenologia e na estética de Merleau-Ponty

Danilo Vilaça¹

Introdução

A proposta deste artigo consiste em descrever, de forma panorâmica, o caminho argumentativo de Merleau-Ponty desde sua retomada à redução husserliana até sua crítica à representação no âmbito estético. Se o modelo representacional conceitual/científico foi insuficiente para esclarecer o processo de conhecimento desde sua base perceptiva, também a representação no regime estético será um conceito questionado por restringir a apreciação e a interpretação da arte aos métodos científicos. Com isso pretende-se evidenciar que a estética é um campo privilegiado para identificarmos algumas consequências das ideias do filósofo.

Para Merleau-Ponty a arte possui um estatuto ontológico inexoravelmente ligado à percepção, por isso a estética do autor se desenvolve em conjunto com seu projeto fenomenológico. Isto significa que ele não tratará a arte sob um ponto de vista do belo, mas antes irá identificar elaborações filosóficas/fenomenológicas que a arte realiza por meio de sua expressão. A arte vinculada à uma “Fenomenologia da Percepção” e à uma “ontologia do sensível” será remetida ao mundo do saber pré-reflexivo, antes do conceito. Esta é a forma que Merleau-Ponty retoma a ideia husserliana de redução fenomenológica definindo-a como um espanto diante do mundo.

Com isso, pode-se falar num “*lógos* do mundo estético” posto que a arte deve insistir nessa volta ao ser bruto para “reaprender a ver o mundo”. No âmbito estético o mundo não é representado na forma do entendimento conceitual, mas sim em seus aspectos metafóricos e sensitivos mais puros. Uma linguagem distante dos moldes científicos, mas que não deixa de gerar algum tipo de esclarecimento sobre nossa interação com os outros e com as coisas.

Representação e fenomenologia: Merleau-Ponty leitor de Husserl

Husserl irá desenvolver uma crítica ao modelo representacional clássico e moderno, de maneira a identificar suas insuficiências para a um esclarecimento dos fundamentos do processo do conhecimento. Ele teve que se deter em tal problemática pois sua ambição era de explicar como poderíamos clarificar a lógica desde sua origem, para isso era necessária uma “retomada do processo original de abstração a partir do qual chegamos aos conceitos lógicos fundamentais” (MOURA, 1989, p. 65). A ideia de representação é utilizada neste sentido. Nossa consciência lida com as representações dos objetos e não com os

¹ Mestrando Estética e Filosofia da Arte - IFAC UFOP/CAPES.

objetos mesmos. Mas se é desta forma, como podemos explicar a maneira como esse objeto transcendente/exterior se transforma em representação? Além disso, se estamos lidando apenas com representações, como podemos estar certos da existência do objeto representado? A objeção de Husserl é de que apesar da ideia de representação remeter a uma inacessibilidade ao mundo “em-si”, ela não mantém essa premissa em todas suas operações, por isso pode ser contraditória e, o pior, não pode constituir uma ciência rigorosa.

Husserl tenta estabelecer uma relação entre subjetividade e transcendência que extrapola a ideia de representação clássica. Para isto ele recorre ao método da redução fenomenológica, cujo o sentido só pode ser concebido se reconhecermos os prejuízos que permeiam a “orientação natural” e que estão na base da teoria da representação, qual seja: a concepção do objeto como em-si, como uma realidade por princípio separada de suas manifestações (de seu aparecer) constituindo, portanto, um pensamento que parte de um conceito preestabelecido em que o interior/consciência se opõe necessariamente a um exterior/objeto. Antes do pensar e do julgar está já o ver, antes do apreender haverá o dado, antes da sua representação conceitual o objeto será previamente recebido por uma intuição na qual ele próprio se oferece a nós. Ou seja, em regime de redução devemos desconsiderar toda referência à existência de objetos exteriores, considera-se apenas como o objeto é dado na consciência. Além disso, é preciso evitar os preconceitos vindos da lógica, da psicologia e de outras ciências pois estes não podem se auto fundamentar e é justamente esta fundamentação absoluta que a fenomenologia husserliana pretende alcançar, por isso a necessidade do retorno a origem do processo de idealização, o dado intuído na consciência. Como escreveu Husserl: “[...] o fundamento de tudo é a captação do sentido do dado absoluto, da absoluta claridade do estar dado, que exclui toda dúvida que tenha sentido; numa palavra: a captação intuitiva, que a si mesmo apreende” (HUSSERL, 1989, p.12)

Tal formulação terá grandes repercussões em Merleau-Ponty, ele partirá deste mesmo impulso de desvendar a gênese e os pressupostos para o conhecimento. No entanto para o francês será a percepção a origem de todo pensamento. A consciência define-se inicialmente pela percepção que não deve ser entendida simplesmente em oposição ao pensamento, como se este fosse organizado e claro e ela vaga e confusa, o que é subentendido com esta oposição é a tentativa de estabelecer o mundo como um em-si que seria representado na consciência. No entanto, Merleau-Ponty, ao contrário de seu predecessor, não enfatizava a imanência dos fenômenos à consciência, ele pensa a percepção como instância privilegiada para pensar a relação consciência-mundo.

Esta ênfase na percepção exigirá uma nova abordagem sobre a ideia de redução. Diferente de Husserl que identifica na “atitude natural” um naturalismo que concebe o mundo como realidade em-si, Merleau-Ponty enfatiza que tal atitude só ganha esta conotação quando se transforma de maneira ingênua numa “tese naturalista”, identificada com um campo de análise conceitual. Desta forma, para Merleau-Ponty é a “atitude teórica científica” a responsável por criar a rígida separação “sujeito-puro” e “coisas puras”. Esta é a ideia das filosofias que são base para as ciências da natureza, que voltava o sujeito ao seus correlatos “as coisas simplesmente coisas (*blosse Sachen*) despojadas de todo predicado” (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 244). Há portanto, em Merleau-Ponty, um retorno à atitude natural, pois é no âmbito desta que estamos aquém da diferenciação interior-exterior, já que, pelo menos em nossas atitudes mais habituais, não lidamos o mundo com um repertório conceitual científico que o destaca em um puro exterior. É no sentido contrário que Merleau-Ponty destacará que o mundo é percebido como “nossos

arredores” (HUSSERL, *Ideen II* p. 183 apud MERLEAU-PONTY, 1980, p. 244), os objetos são percebidos inseridos num horizonte, sem o qual ele não pode ser assimilado em sua facticidade. Aprendemos o que é uma cadeira não pelo seu conceito, mas por meio de contatos que estabelecemos com tais objetos delimitando-o de seu fundo, utilizando-os com meu corpo. Ao identificar uma cadeira, não o faço excluindo os predicados que a compõem, num sentido de uma caracterização conceitual, mas graças aos aspectos circunstanciais que nos ligam a tais objetos.

A atitude fenomenológica, portanto, encontrará a atitude natural como seu caminho, pois ela está pressuposta pela atitude teórica do em-si, de forma não problematizada. Merleau-Ponty em sua leitura de Husserl enfatiza que devemos retomar este contato “ingênuo” com o mundo, pois ele diz respeito a uma constituição de nossa interação primordial com o exterior, que não pode ser derivada da concepção do em-si. Na atitude natural não nos relacionamos com as coisas de forma a decompô-las e representá-las categorialmente antes de atingirmos uma síntese de reconhecimento, pelo contrário, somente podemos decompor conceitualmente os objetos depois que o reconhecemos. Ou seja, a atitude do em-si é posterior a atitude natural,

A reflexão de Husserl ao mesmo tempo em que tentar uma retomada universal, nota que há ali no irrefletido, “sínteses que permanecem aquém de toda tese” (*Ideen II*, p. 183) A atitude natural só se converte em verdadeiramente numa atitude - num tecido de atos judicatórios e proposicionais - quando se transforma em tese naturalista, mas, em si mesma, conserva-se imune às censuras que podem ser feitas ao naturalismo porque é “anterior” a toda tese: é o mistério de uma *Welthesis* (tese do mundo - nota do tradutor) antes de todas as teses, uma fé primordial (*Unglaube*), uma opinião originária (*Urdoxa*), como diz alhures Husserl, que não são, mesmo de direito, traduzíveis em termos de saber claro e distinto e que, mais velha que qualquer “atitude” ou “ponto-de-vista”, nos dão o próprio mundo, e não uma representação dele. A reflexão só pode “ultrapassar” essa abertura ao mundo usando poderes que esta lhe dá. (MERLEAU-PONTY, 1980, p.244)

Se por meio da reflexão podemos nos dirigir ao fenômeno da percepção para tentar desvendar seu processo, não devemos utilizar as categorizações típicas dos moldes representacionais clássicos para compreendê-lo. Devemos antes pensar na ação intuitiva que precede e é pressuposta pelos conhecimentos sistematizados e pela ciência e que por isso mesmo não pode ser explicada em termos puramente científicos.

Desta forma, o aprendizado deixado pela atitude fenomenológica de Husserl será, para Merleau-Ponty, o de enfatizar a consciência inserida no mundo, e para o francês ela se insere no mundo justamente a partir do corpo, começa pelos sentidos. Por isso a ênfase na percepção “como fundo sobre os quais se destacam os atos e é pressuposta por elas” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.6). É a impossibilidade da redução completa que faz com que possamos evocar o impensado em Husserl (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 242-243) que significa pensar que nem a consciência nem o mundo são o fundamento, mas que há uma dimensão perceptiva anterior a diferenciação natureza/espírito que “atopeta” todas as categorias da representação científica mas que no entanto não foi questionada com o devido cuidado pela tradição. Portanto, é esse ser bruto ou selvagem que devemos retomar se quisermos estarmos atentos ao que de fato institui nossa relação com o mundo.

A percepção está relacionada à uma atividade corpórea, em que é possível entrever a ligação intrínseca entre as atividades intelectual/mental e sensitiva/prática, ao contrário do que diz o pensamento clássico que propunha a dinâmica do conhecimento como um desencadeamento do exterior para o interior. Com este repertório argumentativo, Merleau-Ponty propõe uma interrogação sobre como lidamos e conhecemos o mundo de maneira mais pura, imediata e espontânea, criticando os preconceitos científicos da modernidade. Ele verá nesta tarefa interrogativa o lugar da verdade e a condição da própria filosofia, e propõe, portanto, uma revisão dos seus motivos e de suas procuras. A proposta da fenomenologia se dá neste sentido, de colocar a filosofia como aberta e radicada na incompletude, pois, o filósofo sabe, as coisas são “cheias de reservas” e sua “realidade é inesgotável”. Para Merleau-Ponty, a arte pode ensinar muito sobre esta tarefa.

Estética e o problema da representação

Não é por acaso que Merleau-Ponty traz na primeira seção de seu ensaio *O Olho e o Espírito* 1960 uma crítica ao pensamento científico concebido de forma não questionada. Para ele na filosofia não se deve sobrepor as ideias dos sábios e dos cientistas aos constructos da arte, sob pena de desembocar num “absoluto artificialismo” (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 86). “Mister se faz que o pensamento de ciência - pensamento de sobrevoos, pensamento do objeto em geral - torne a colocar-se num há prévio, no lugar, no solo do mundo e do mundo lavrado tais como são em nossa vida, para nosso corpo.” “...a arte, e notadamente a pintura, nutrem-se nesse lençol de sentido bruto do qual o ativismo nada quer saber.” (ibidem)

A obra de arte não representará o mundo, ela apresentará um mundo, pois na percepção estamos envolvidos num modo de contato que não pode ser estabilizado em uma ideia, uma imagem puramente mental. Há portanto uma concepção diferente do *lógos* estético, que não será ligado a um racionalismo reflexivo e introspectivo, pois ele estará presente também na “base” sensitiva na qual se originam a criação dos diversos significados. Ou seja, nossa capacidade racional trabalha com a sensibilidade, a imaginação e a memória criando um campo sempre novo para as percepções. Para Merleau-Ponty a arte pode evocar de forma bastante profunda este sentido do “ser” anterior à significação conceitual, já que uma obra de arte traz uma série de relações de pensamento que devem estar conectados de forma absoluta com as características sensitivas das obras. Nesta via, o veremos tecer uma relação cada vez mais estreita entre arte e filosofia, posto que ambas podem fazer aflorar algumas verdades do ser. “O Ser é o que exige de nós criação para que dele tenhamos experiência (...) filosofia e arte, juntas, não são fabricações arbitrarias no universo da cultura, mas contato com o Ser justamente enquanto criações.” (MERLEAU-PONTY, 1992, p. 195).

Há sempre uma procura no fazer artístico, quando se encontra um novo método não se põe fim às indagações, criam-se outras, o processo tem se revelado infinito, no sentido de que não é possível um cálculo que verifique todas as possibilidades da arte. Se a análise e a produção artísticas permanecessem ligadas ao mesmo repertório conceitual das ciências.

Esta é a crítica do filósofo Maurice Merleau-Ponty ao pensamento de sobrevoos, presente na *Dióptrica* de Descartes. Na terceira parte da obra *O Olho e o Espírito* (1961), onde a abordagem intelectualista da visão é considerada como uma tentativa fracassada de se afastar do visível para reconstruí-lo intelectualmente.

“Já não há mais poder dos ícones. Por mais vivamente que “nos represente” as florestas, as cidades, os homens, as batalhas, as tempestades, o talho doce não se lhes assemelha: não passa de um pouco de tinta posta aqui e acolá sobre o papel. Retém das coisas apenas a sua figura, uma figura achatada sobre um só plano, deformada — quadrado em losango, o círculo em oval — para representar o objeto. Ele só é imagem das coisas com a condição de “com elas parecer”. Se — não é por semelhança, como é então que ela age? Ele “excita o pensamento” a “conceber”, tal como o fazem os sinais e as palavras “que de modo nenhum se parecem com as coisas que significam”. A gravura dá-nos indícios suficientes, meios sem equívoco para formar a ideia da coisa que não vem do ícone, que nasce em nós por ocasião deste.” (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 95)

Em Descartes, evidencia-se a noção de imagem enquanto resultado da interpretação do espírito, pois não é o olho que vê, mas sim a mente que lê e decodifica os sinais que o corpo recebe do mundo. Merleau-Ponty vê nesta concepção *representacionista* um afastamento dos enigmas do corpo e da visão, pois ela opera de forma a destacar dois mundos, espiritual e material, passando a tarefa interpretativa exclusivamente ao intelecto, sem fazer *jus* ao corpo que vê. Assim, ele opera uma espécie de inversão do pensamento cartesiano ao dizer que não é a semelhança que faz com que a visão se efetue, ela é apenas a conclusão do processo de percepção visual, “A visão não é a metamorfose das próprias coisas na sua visão, a dupla pertença das coisas ao grande mundo e a um pequeno mundo privado. É um pensamento que decifra estritamente os sinais dados no corpo. A semelhança é o resultado da percepção, e não a sua mola” (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 95)

Segundo Merleau-Ponty, é por isso que Descartes não refletiu mais detidamente sobre a pintura, já que de acordo com esta maneira intelectualista de analisar a visão, as qualidades primárias da representação pictórica suprimem “a abertura às coisas que as qualidades segundas nos proporcionam” (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 96). Na *Dióptrica* à alusão feita à pintura destaca o desenho, ela deve evocar de alguma forma a plasticidade do objeto representado ou “dar sinais suficientes” (ibidem) para a identificação do tema das pinturas. A cor e a textura do quadro nada dizem. Com isso, o método cartesiano não seria eficaz para interpretar a arte abstrata, por exemplo. Pois todos os aspectos da pintura devem ser remetidos a sua correlação com a extensão, “Para Descartes, é uma evidência que não se pode pintar senão coisas existentes, que a existência delas é serem extensas, e que o desenho possibilita a pintura tornar possível a representação da extensão” (ibidem)

Assim, o conceito de representação no âmbito estético e também na teoria do conhecimento, é utilizado para entender uma mediação, mas agora esta mediação se insere na obra arte. A obra representa o mundo, uma realidade. Mas se a percepção, entendida a maneira merleau-pontiana, não pode ser vinculada ao esquema das teorias do conhecimento *representacionistas*, a ideia de representação no regime estético será também questionada. Pois, se restringirmos a análise de uma obra artística à seu caráter de mero intermediário entre o mundo e os homens, novamente estaremos nos esquecendo da complexidade da sensibilidade e negligenciando o domínio experiencial estético em que a arte se insere. No limite, o representacionismo aplicado ao campo da produção artística pode interpretar uma obra de arte como se fosse portadora de um texto conceitual/científico, em que o principal fator de reflexão seria a adequação ou a conformidade entre a obra e as ideias dos conhecimentos já sistematizados pela ciência e pela filosofia.

Portanto, as reflexões de Merleau-Ponty sobre o regime representacional na arte apontam para os desvios inerentes à atividade perceptiva, pois não é preciso supor uma semelhança entre o representante e representado para atribuir uma relação de um com o outro. Se uma coisa pode representar a outra sem que seja preciso um espelhamento entre elas, é porque nossa percepção não precisa da semelhança nem da convenção para ser relacional, se é possível identificar este tipo de composição numa análise posterior da percepção é porque esta relação já acontece sem precisar de um pensamento ativo que a estabeleça.

Com isso, pode-se falar num “lógos do mundo estético” posto que a arte insistiu nessa volta ao ser bruto para “reaprender a ver o mundo”. No âmbito estético o mundo não é representado na forma do entendimento conceitual, mas sim em seus aspectos metafóricos e sensitivos mais puros. Uma linguagem distante dos moldes científicos, mas que não deixa de gerar algum tipo de esclarecimento sobre o ser.

Por isso, foi importante para o filósofo estabelecer como a quebra do paradigma mimético e figurativo da obra de arte, pode ampliar o horizonte artístico, com a passagem de um regime que passa por assim dizer da “representação de mundo” para a “apresentação de mundo”. O que Merleau-Ponty busca é uma certa liberdade de associação ideias, um pensamento improvisador, tanto na arte como na filosofia, que não tem um ponto de chegada, nunca cessa de acontecer (MERLEAU-PONTY, 1980. p. 86). Assim, também a arte liberta de sua condição como um intermediário entre o mundo e o apreciador pode explorar um conjunto vasto de expressões antes não exploradas. A arte tocava em questões que se referem a gênese de nossa vida com o mundo ao buscar experimentar novas formas de se fazer, não mais ligadas a uma referência à conceitos pré-estabelecidos.

A arte não é nem uma imitação, nem, por outro lado, uma fabricação segundo os desejos do instinto ou do bom gosto. É uma operação de expressão. Assim como a palavra nomeia, isto é, capta em sua natureza e põe diante de nós, a título de objeto reconhecível, o que aparecia confusamente, o pintor, diz Gasquet, ‘objetiva’, ‘projeta’, ‘fixa’. Assim como a palavra não se assemelha ao que ela designa, a pintura não é um *trompe-l’oeil*, uma ilusão da realidade. (Merleau-Ponty, 1980. p. 90)

A fenomenologia visa enfatizar que a arte não consiste em simplesmente descrever didaticamente as coisas ou expor ideias, mas em criar uma linguagem própria, com o intuito de aflorar no espectador um certo estado sensível. A proposta é de que uma obra de arte traz significados e sentidos dos mais variados cuja a referência não se pode restringir a uma realidade externa a obra, sempre é possível a criação de uma experiência nova. “Trata-se do privilégio da arte em demonstrar como qualquer coisa passa a ter significado, não devido a alusões, a ideias já formadas e adquiridas, mas através da disposição temporal ou espacial dos elementos.” (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 115).

Desta maneira, a questão da representação objetiva ou subjetiva do mundo, que tanto preocupou o pensamento sobre arte, e também sobre a imagem de maneira geral, é completamente revista, ao dizer que existe um poder fundamental da visão de manifestar mais que ela mesma. Para Merleau-Ponty, a visão pode trazer para perto o que está distante e presentificar o que está ausente, no sentido de enfatizar toda sua potência de criação de sentidos. O que se vislumbra é a compreensão da arte para além da pura representação, pois o prazer da fruição artística não está em sua identidade manifesta com o mundo, mas sim nas invisíveis relações que ela traça.

O visível nunca pode ser completamente decifrado pois o invisível também faz parte de sua essência, um objeto só pode ser visto se ele estiver em relação a um fundo que não necessariamente aparece claramente à visão. É por isso que o modelo representacional falha ao estabelecer uma relação de transparência com o em-si, as coisas não aparecem a nós como puras extensões, pois a invisibilidade que faz parte de toda visibilidade liga com reciprocidade o corpo e o mundo. Por isso, para Merleau-Ponty a percepção estética ensina a olharmos para o grande enigma de nossa inserção no mundo para além do “dogmatismo do senso comum e do dogmatismo da ciência”. Neste sentido, “a descrição de uma história pode significar o mundo com a mesma profundidade do que um tratado de filosofia” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 25), por isso arte e filosofia, estética e fenomenologia não estão aí para explicar, mas para compreender o mundo constituído e como as coisas são nomeadas dentro de um fluxo que não pretende chegar a um termo absoluto.

Para entender a estética de Merleau-Ponty é essencial a consideração da arte como um “objeto da percepção”, capaz de revelar ou tornar explícitos certos dilemas fundamentais que marcam o nosso “comércio” com o mundo. A linguagem estética ao demonstrar o elo natural entre o interior/humano e o exterior/mundo, afirma o olhar como constituição de um sentido anterior à inteligência (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 117). Podemos dizer que a fenomenologia e a ontologia do autor convergem com as questões sobre arte no que se refere a enfatizar a complexidade constituinte da sensibilidade humana, tema não abordado pelos moldes da representação científica-conceitual.

Referências bibliográficas:

HUSSERL, Edmund. *A ideia da fenomenologia*. Trad.: de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1989.

MOURA, Carlos Alberto Ribeiro de. *Crítica da razão na fenomenologia*. São Paulo: Nova Stella, 1989.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção (1945)*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1999.

_____. *O cinema e a nova psicologia (1945)*, In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p.101-117.

_____. *O olho e o espírito (1960)*, In: Col. Os Pensadores. 2ª edição. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 85-111.

_____. *O filósofo e sua sombra (1960)*, In: Col. Os Pensadores. 2ª edição. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 239-260.

_____. *O Visível e o invisível (1964)*. 4ª edição. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.

A política da arte e a representação do sensível em Jacques Rancière

Érica Andrade Figueirêdo¹

Preâmbulo

Impulsionados pelo tipo de arte produzida pela *Pop Art*, principalmente aquela idealizada pela Fábrica do artista Andy Warhol (1928-1987) – niílista, despessoalizada, mecanizada, utilizando processos de produção de múltiplas unidades – que caracterizou a ideologia da maior parte da arte produzida naquele período. O tema freqüentemente deriva de fontes preexistentes e manufaturadas para o consumo de massa. Fontes como fotografias de jornais, anúncios coloridos, letreiros comerciais, histórias em quadrinhos e filmes. Embora que o surgimento da *Pop Art* fosse inicialmente uma crítica às rápidas disseminações de bens comerciais disponíveis e cada vez mais crescentes, muitos desses artistas como Andy Warhol e Richard Hamilton (1922-2011) adotaram a postura da produção de consumo, se esvaindo da áurea do artista e se inserindo cada vez mais numa linha de produção, tanto quanto qualquer homem de negócios bem-sucedido.

A produção de belas-artistas de Hamilton, por sua vez, como a de outros artistas pop, parecia autorizar o consumo de muitas mercadorias, incluindo-se a própria arte. O status da *Pop Art* como produto é inseparável de seu apelo por consumo. De fato as duas identidades estão quase sempre evidentes na própria arte e na prática de ateliê dos artistas. Esse *insight* relativo à natureza dual da arte pop pode ser entendido se lembrarmos o momento dos anos 50 e começo dos anos 60 em que economistas, políticos, críticos e artistas explicavam, debatiam e celebravam esse novo mundo de abundância de mercadorias. (MCCARTHY, 2012, p.28)

Ao equiparar naquele momento a obra de arte aos produtos industriais manufaturados para uma economia capitalista de mercado. A obra de arte tornou-se uma mercadoria, um produto de fato, assimilada a uma dinâmica de especulação que a transformou, não somente numa mercadoria, mas numa mercadoria como outra qualquer dentro da engrenagem do mercado financeiro. Os movimentos de mercado substituíram os movimentos artísticos (TRIGO, 2009, p.44). E dos diversos agentes que fazem parte do processo de capital, o trabalho do negociante era criar um mercado onde tais mercadorias pudessem ser compradas e vendidas. De encontro a esta realidade, as considerações sobre beleza, importância estética e valor transcendental são irrelevantes. Em última análise, uma

¹ Mestranda em Filosofia na Universidade Estadual do Ceará – UECE

obra de arte vale o que uma pessoa estiver disposta a pagar por ela; concomitantemente, a questão sobre o que leva as pessoas a se devotarem à arte encontra uma resposta fácil: elas o fazem por dinheiro. A *Pop Art* era uma função do capitalismo e do industrialismo, e para muitos críticos essa proximidade com o mercado ao se mancomunar com ele e mesmo a exploração dele, ocasionava vários problemas de apresentação e interpretação. Porém ao acompanhar, celebrar e às vezes criticar o hedonismo contemporâneo, a arte pop celebrava também as possibilidades eufóricas do consumismo e registrava o rápido processo de mudança do mundo pós-guerra, a desilusão e dissolução do “sonho americano”, as contradições e desigualdades sociais. Acontece que no final da década de 1960 e início de 1970, aos poucos a arte pop revelava as tensões de um boom econômico que não era isento de problemas, a opulência dos norte-americanos na tentativa de subjugar outros países, a turbulência catastrófica da Guerra Fria, a crise dos Mísseis, a guerra do Vietnã entre outros acontecimentos. Contrapondo-se surge, uma razão adicional para explorar outras ações e formas artísticas consideradas de natureza não mercenárias, tais como a arte conceitual e a transitoriedade da *performance*, artes que aparentemente negavam o potencial de venda dos objetos e carregavam uma certa força política e ideológica, oposto aos dogmas da economia capitalista de mercado.

Política da Arte e a Partilha do Sensível

O hedonismo citado na arte pop não era um tema novo, ao contrário já era velho e venerado como a própria arte ocidental, assim como a relação, em particular entre artes visuais e política. A Morte de Marat (1793), de Jean-Louis David, e Três de Maio de 1808 (1814), de Francisco Goya, são exemplos na pintura desta longa tradição em que a arte, em diferentes momentos históricos e em contextos diversos, reforçou, combateu, apoiou ou rechaçou lutas políticas, confrontos bélicos, movimentos sociais, revoluções, ditaduras, desastres humanitários, desigualdades, guerras civis etc. Sugerindo transformações dos modos de organização social e de comportamento dos indivíduos.

Este reconhecimento da responsabilidade mútua do artista e do espectador com relação a qualquer significado político era o pólo oposto da crença de que, a fim de instigar a mudança social, as mensagens artísticas deveriam ser simples e livres de ambigüidades. O modo como uma obra se encaixa na história sucessiva dos objetos era de menos importância que as conexões por ela forjadas com seu contexto, e este contexto era tão político quanto visual, espacial ou estético. (ARCHER, 2012, p. 118)

Expressão promovida pelo esforço do filósofo francês Jacques Ranciere (1940), nos fins da década de 1990, a Política da Arte trata de uma pesquisa que traça camadas de relação produtiva e tensa entre as noções de arte e política e os seus modos de proximidade. Para o filósofo, política só se faz e só existe por meio do desentendimento, por meio da enunciação e da instauração do dissenso. Político, nesse sentido, seria todo o movimento de corpos, todo gesto feito, toda palavra dita, todo som emitido ou toda imagem criada que abre fendas e cria brechas nos consensos e nas convenções que organizam a vida em um determinado lugar e em um dado tempo (ANJOS, 2014, p.11). Dentre essas camadas Ranciere observa aquilo que denomina de *Polícia*, como expressão do que mantém, preserva, vigia e resguarda uma certa partilha do sensível, conceito igualmente central do pensamento de Ranciere, e que deve ser percebido, como ele aponta, a partir do paradoxo que a palavra *Partilha* encerra. De outro modo, partilha significa *participação* em algo que

é comum a um grupo ou o compartilhamento de algo em comum. Por um lado, partilha também é um termo que exprime a *divisão* desse comum entre diferentes partes.

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2009. p. 15)

Tomando o primeiro sentido da palavra partilha, verificamos nesta as práticas de representação que constroem e reconstróem um sistema de evidências sensíveis que define a existência de um espaço de vida comum. Práticas que estabelecem e delimitam um espaço que é reconhecido, hegemonicamente dentro de um grupo, como um equivalente sensível da realidade; práticas que delimitam o que pode ser visto, dito e plenamente entendido numa conjuntura determinada. Agora, ao considerarmos um segundo sentido da palavra partilha, é preciso lembrar que esse comum expressado não cerca, tudo e a todos que supostamente pertenceriam àquele grupo, colocado que a representação da realidade jamais se confunde com ela mesma. É um recorte da realidade, feito com maior ou menor consciência de quem a faz e por quem tem o poder de fazê-la. Este recorte dos tempos e dos espaços é que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência.

Os artistas inicialmente vistos como individualistas e avessos as associações, começaram a se organizar em grupos de pressão que levavam adiante a ideia predominante no Conceitualismo de que era de responsabilidade do artista tanto estabelecer o contexto para sua obra quanto fazer a própria obra. Um exemplo disto foi quando em 1969, um grupo de membros da comunidade de Nova York organizava protestos e representações referentes não apenas à guerra, mas também aos direitos civis e ao direito dos artistas de serem consultados quanto ao modo como seu trabalho era exibido e disposto dentro do sistema de museus e galerias. Portanto, as mesmas práticas de representação que definem o que aparenta ser da ordem do comum, também determinam como se dá a divisão desse espaço representado, ou o oposto de outra maneira, determinam que partes dele são exclusivas somente de alguns. Ao fixar uma certa “partilha do sensível”, as práticas de representação simultaneamente definem, portanto, quem *não* faz parte daquele campo do comum e quem está excluído das equivalências da realidade que são criadas. Definem quem tem ou não tem competência, condição ou posição reconhecida para fazer parte daquele espaço. (ANJOS, 2014, p.12)

A política segundo Ranciere (2009, p.17) ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo. A própria arte já está tão associada internamente com a filosofia que simplesmente fazer arte, em vez de agir de modo direto onde é possível agir de modo direto, desperta questões de prioridade moral. Será que isso hoje coloca a filosofia em uma situação perigosa? No sentido que arte parece que perdeu importância frente às questões filosóficas, tornando o filósofo ausente socialmente de questões que poderiam e devem ser de eficácia de habilidades estéticas e perceptivas próprias da filosofia. Não é na ausência do papel de crítico ou um juiz, mas na representação

do debate, no diálogo na troca da mediação. Neste caso, não se trata de uma validação moral ou política, mas a representação ou participação filosófica na construção das habilidades entre as formas sensíveis, nas significações que podem nelas ser lidas e efeitos que elas podem produzir. O papel do filósofo, a sua contribuição de um também dissenso poderia contribuir no conflito de ideias e sentimentos, relacionados com a construção ou mediação de uma obra. Reconfigurando esses espaços, tempo e por assim dizer uma comunidade que atende a essas atividades políticas.

O consenso, no pensamento de Ranciere, não é o objetivo da política, pois onde houver consenso, apaziguamento, calma, satisfação aparente não há política. Ou seja, onde predominar a lógica Policial (que preserva uma dada partilha). O que Ranciere chama de *polícia* no âmbito dessa argumentação é o conjunto de ferramentas, de crenças, de valores, de leis e de atos que tende a assegurar, uma demarcação de quem é parte e de quem e não é parte do comum da comunidade, bem como definir e assegurar quais as parcelas que cabem, em uma determinada situação relacionadas às partes incluídas. Por definição, são mecanismos que não somente consagram uma divisão desigual do comum, mas que bloqueiam a alguns o acesso a esse campo partilhado, caracterizando aqueles como os sem-parcelas. (ANJOS, 2014, p.12)

A política só existe quando se encontram e confrontam a lógica policial e a lógica igualitária. Que fique claro, a igualdade para Ranciere não é algo a que se deve aspirar, assumindo o pressuposto de que nem todos são iguais. E que sempre haverá aqueles que são excluídos do comum (ou seja, os sem-parcelas) e que demandam o seu direito de igualdade frente aos demais. A política, nesse sentido, não é a de promover o entendimento das pessoas em torno de um determinado assunto; não é estabelecer um acordo sobre um determinado problema, sua questão é justamente definir quais são os assuntos e os conflitos que podem ou que não podem fazer parte de um espaço partilhável no corpo da sociedade. E principalmente, saber se a linguagem usada para expor uma demanda ou reclamar um dano aos outros é de fato inteligível para o conjunto da sociedade. Ampliando cada vez mais os temas e os sujeitos que contam no conjunto dessa sociedade. Essa é a promoção da partilha do sensível.

Essa estética não deve ser entendida no sentido de uma captura perversa da política por uma vontade de arte, pelo pensamento do povo como obra de arte. [...] É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. (RANCIÈRE, 2009, p. 16)

E é a partir desse entendimento do que é a política e da sua dimensão estética – na possibilidade de refazer uma partilha do sensível, de abrigar imagens e sons de forma constante no corpo comum da sociedade – é que podemos traçar e assim podemos melhor entender a relação que Jacques Ranciere estabelece entre arte e política.

Arte e Política

As práticas artísticas são maneiras de fazer. O dissenso é o conflito de vários regimes de sensorialidade que podem causar rupturas. Talvez por isso a arte toque na política. Ranciere afirma que política não é, em primeiro lugar, exercício de poder ou de luta pelo poder. Seu âmbito não é definido pelas instituições, mas das relações entre sujeitos a

designar objetos e a discuti-los. A política rompe e reconfigura. Portanto, se a experiência estética toca a política, é porque esta também se define como experiência de dissenso. Arte e Política têm a ver uma com a outra como formas de dissenso, operações que se acoplam com a experiência comum do sensível. Uma das características centrais da arte conceitual nos anos 70 foi a sua crescente politização, o debate tornava-se cada vez mais politizado. No entanto é necessário uma certa cautela ao indagarmos o quão aberta e pública deve ser uma prática de arte para que possa ser vista como política.

Se Arte e Política se encontram como formas de dissenso e nas operações de reconfiguração da experiência comum do sensível, para Ranciere há, assim, uma política da arte que precede as políticas dos artistas, uma política de arte como recorte singular dos objetos da experiência comum, que funciona por si mesma, independente dos desejos que os artistas possam ter de servir esta ou aquela causa. No entanto, essa vontade de politizar a arte, de dotar a arte de uma função social parece inequívoca, pois invoca uma visão determinante e específica de que a arte precisa ser algo. E se, nesse sentido, a existência de uma relação de causa e efeito entre a intenção do artista e o resultado de sua criação não ocorre, ou seja, quando o esperado efeito transformador da arte não acontece, é porque o artista é inábil ou porque o destinatário de sua produção, o público, o espectador é omissor, insensível ou incorrigível.

A grande questão para Ranciere é afastar e superar essa ideia de eficácia que é atribuída a uma arte supostamente política para propor outra maneira de pensar a relação entre dois campos (ANJOS, 2014, p.16). É necessário superar esse modelo “pedagógico” de eficácia que continua a marcar a produção e o juízo de muitos artistas contemporâneos e do público, de que a arte possa ser entendida por suas possibilidades de idealizar ou mimetizar o mundo, e passa a ser entendida como algo de natureza própria que afeta e transforma o outro por aquilo que é próprio e somente dela.

A potência política da arte deve ser buscada também em outra situação, que não a que promove a mensagem explícita ou a que comunica aquilo que de outra maneira já se conhece. Esse significado de uma política da arte difere bastante da ideia tradicional de arte política, ou de arte meramente engajada, que privilegia trabalhos e práticas artísticas que se julgam capazes de servir como instrumento de disputa imediata pelo poder. Discorda da arte como propaganda, da arte que é mera transmissora de um conhecimento sobre o mundo que é formado em outras instâncias. A arte é política quando, em vez de confirmar as convenções que regem o mundo tal como ele é, desafia essas convenções e as colocam a prova. Arte é política quando oferece outra metodologia, ou melhor, outra pedagogia de desaprender o que se supunha ser já conhecido. São os variados modos como os trabalhos artísticos são capazes de desfazer e refazer conexões entre aspectos variados do mundo através dos quais uma nova configuração da partilha do sensível aparece como sugestão ou possibilidade. É como a arte recorta a realidade de um jeito distinto daquele existente ou como introduz maneiras novas de se entender e de se apresentar.

Referências bibliográficas:

- ANJOS, Moacir. *Política da Arte. Política e Arte, Exposições* – Catálogo. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2014.
- ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: Uma História Concisa*. Tradução de Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- DANTO, Arthur C. *O Descendenciamento Filosófico da Arte*. Tradução Rodrigo Duarte - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- MCCARTHY, David. *Arte Pop*. Tradução Otácilio Nunes – São Paulo: Cosac e Naify, 2002
- RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____, Jacques. *O Espectador Emancipado*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- TRIGO, Luciano. *A Grande Feira: uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

A paisagem como quadro da natureza: Goethe, Humboldt e Carus

Esdras Arraes¹

A maioria dos comentadores, com exceção do filósofo francês Augustin Berque, aceita o Renascimento como o marco cronológico original da paisagem no ocidente. Isso se deu, em grande medida, devido ao aparecimento da perspectiva nas artes pictóricas. A partir de então, a natureza passou a ser circunscrita pela visão numa espécie de quadro organizado e coerente, uma unidade da totalidade percebida sensivelmente. Assim, a paisagem se tornou uma categoria estética. A própria dimensão etimológica do termo denota tal procedência. Em alemão, por exemplo, o termo “landshaft”, a primeira forma da palavra em qualquer língua europeia, origina-se da junção do substantivo “land” (isto é, território, região, país) com o sufixo “shaft” que denota “molde”, “ornamento” e “ordenamento”, quero dizer, ornamentação do território segundo a cultura e a sensibilidade humanas. Landshaft anglicizou-se para “landscape”, cujo significado referia-se à pintura retratando uma seção da natureza ou um cenário rural observado ou contemplado.

Essa acepção óptica e pictórica atravessou os séculos, chegando a influir na literatura e pintura germânicas do Setecentos e Oitocentos. Por isso, parece oportuno realizar um breve percurso em certas obras de três autores que posicionaram a paisagem, senão no centro, num privilegiado nível de suas reflexões. Refiro-me ao poeta Johann Wolfgang von Goethe, ao naturalista Alexander von Humboldt e ao médico, pintor e crítico de arte Carl Gustav Carus.

Nas paisagens de Goethe

Para Goethe a paisagem seria uma cisão da natureza apreendida sensivelmente, um quadro pintado pelo olhar treinado de um espectador. Retirada a paisagem da natureza, aquele fragmento torna-se igualmente uma nova totalidade a abrigar em seu conteúdo as polaridades intrínsecas à natureza, isto é, unidade e totalidade, objetivo e subjetivo, divino e humano, por exemplo.

A paisagem revela-se nos escritos de Goethe no universo da pintura, como um “quadro da natureza”, uma forma composta de objetos (naturais e não-naturais) e cores concordantes destinada à contemplação sob o signo do *frui* em vez do *uti* (ARRAES, 2017, p. 43). Os desenhos do jovem Goethe mostram sua predileção pela paisagem. Nota-se esse interesse nos estudos de árvores e nuvens, nas visões noturnas tomadas da floresta de Turingia, na paisagem de Ilmenau e no belo desenho do jardim da casa de seu amigo Schiller, em Jena (ARNALDO, 2008, p. 211). Em *Os sofrimentos do jovem Werther*, a

¹ Pesquisador de pós-doutorado do dep. de Filosofia da Universidade de São Paulo. Bolsista FAPESP (2017/12296-2)

paisagem assume a dimensão pictórica na primeira parte da obra quando o espírito de Werther encontra-se sintonizado com a natureza. A co-respondência entre Werther e a natureza anuncia-se na carta que abre a narrativa da obra. Nela, há a decisão de sepultar os constrangimentos do passado em seu tempo devido, apreciando a vida e o manifestar dos eventos do presente. A afetuosidade desse idílio comunga-se com a imagem de dóceis crianças que o observam na praça da pequena povoação de Wahlheim. A cena o induziu a desenhar, cujo propósito figurativo amarrou seu espírito ao lugar:

“A primeira vez, numa tarde linda, quando o acaso me levou para debaixo daquelas tílias, achei o lugar bem solitário. Estavam todos no campo; apenas um menino de quatro anos estava sentado no chão, abraçando uma outra criança de uns seis meses, sentada entre suas pernas como se estivesse numa poltrona...Deu-me prazer vê-los ali; sentei-me numa arado defronte e avidamente comecei a desenhar aquela postura fraternal. Acrescentei a cerca mais próxima, a porta do celeiro e algumas rodas quebradas...sem colocar nada de meu. Isso fortaleceu o meu propósito de manter-me doravante unicamente ligado com a natureza” (GOETHE, 2009, p. 14).

O quadro da natureza introduz-se sob o signo da *forma*, esta entendida como a unidade orgânica composta de diferentes partes que se relacionam entre si (GOETHE, 2017a, p. 581). Essa mesma forma, que é sensível, apoia-se na afinidade entre sensibilidade e natureza: “o conhecimento das montanhas e das pedras que delas se extraem resultaram em grande progresso no que diz respeito à arte” (GOETHE, 2017a, p. 97). Imaginar a natureza sensibilizada, isto é, a paisagem em termos fisionômicos, significa atribuir-lhe uma carga ontológica própria. Se há uma fisionomia, é preciso entendê-la como uma unidade expressiva animada por uma realidade exterior conjugada com um “espírito interno” do qual se pode extrair o sentido da livre natureza (BESSE, 2006, p. 72). Como veremos, a ideia de “quadro da natureza” será potencializada com Alexander von Humboldt, depois da publicação de sua monumental obra *Cosmos*, na qual o conceito de quadro da natureza abrigará embasamento científico, isto é, a paisagem subsumiria, dentre alguns aspectos, o estudo experimental da natureza.

Nas viagens de Goethe, seja em solo germânico ou na Itália, é frequente a composição de paisagens nesses “quadros”: “o pequeno povoado conhecido como Stadtamhof ajuda a compor um belo quadro” (GOETHE, 2017a, p. 23). Em *Poesia e verdade*, ele deixa claro que seu olhar já estava habituado a ver o mundo à maneira dos pintores: “para onde quer que eu olhasse, enxergava um quadro...tudo que me chamava à atenção, tudo o que me encantava eu queria logo capturar” (GOETHE, 2017b, p. 270). O visível ajudou-lhe na elaboração do dizível: “e do mesmo modo como era comum produzirem gravuras em cobre para um poema, passei a escrever poemas a partir de gravuras e desenhos...assim acabei me acostumando a observar o modo com as artes se relacionavam uma com as outras” (GOETHE, 2017b, p. 378).

Além disso, Goethe notou o papel central da visão na elaboração de sua heurística viva, na qual o estudo da natureza interconectava-se entre o dizível e o visível, e ambas as categorias se complementam quando o assunto abrange a leitura dos objetos: “no momento...em que se tem um contato seguro por meio do olhar, só então é que se pode ler e ouvir, pois a isso se associa a impressão vívida. Só então se torna possível pensar e julgar” (GOETHE, 2017a, p. 181). Dessa maneira, o movimento do pensamento de Goethe é de “inspiração” e “expiração”, isto é, as reflexões sobre os objetos davam-se a partir do

entendimento pormenorizado de suas qualidades exteriores, daí conseguia-se reverbera-lo no espírito, enquanto que este nos leva suavemente à subjetividade, aquele nos orienta para fora de nós mesmo.

Os quadros da natureza de Alexander von Humboldt

Joaquim Ritter (2013), em texto já considerado clássico pelos filósofos da paisagem, comenta acerca da expressividade dos escritos de Humboldt na conversão da natureza segundo dispositivos poéticos e pictóricos, na sua relação com o olho sensível de transformá-la esteticamente em paisagem. Com efeito, ao abordar as estepes em *Quadros da natureza* ([1808] 1876) (*Ansichten der Natur* ou *Tableaux de la Nature*), Humboldt imprime emoção na sua descrição de planícies que suscitam a imagem do infinito:

“...quando a extremidade das planícies se iluminam com o nascimento rápido de astros brilhantes, ou ao refletir sua trêmula luz sobre as camadas inferiores dos vapores ondulantes, acredita-se que tenha diante dos seus olhos um imenso oceano. Assim, as estepes também enchem a alma com o sentimento de infinito” (HUMBOLDT, 1876, p. 2).

O empenho de entender a natureza sensivelmente aparece, sobretudo, em *Cosmos*, sua obra mais importante que define a natureza como “uma unidade na diversidade dos fenômenos” (HUMBOLDT, 1852, p. 9). Nessa obra, a explicação da totalidade natural surge sob a forma de dois aspectos complementares: observação dos fenômenos em sua realidade objetiva (empíria) e refletir como a humanidade projeta seus sentimentos sobre a natureza (emoção). Se as ciências fundadas no rigor empírico transmitem leis dando a conhecer os fenômenos do universo, o espetáculo da natureza ficaria incompleto caso não fossem considerados o pensamento e a imaginação dispostos em impressões poéticas. Ele recorda, ainda, que a destinação do homem seria “captar o espírito da natureza oculto por detrás das manifestações”, a fim de abarcar a natureza como um todo, para então “submeter simultaneamente a matéria bruta da intuição empírica por meio das ideias” (HUMBOLDT, 1852, p. 15).

Como em Goethe, a paisagem para Humboldt surge a partir da apreciação poética e figurativa de um “quadro da natureza”, isto é, de uma forma ou fisionomia. Isso é sintomático em seu comentário:

“...porque o mundo físico se reflete no mais íntimo de nosso ser em toda a sua verdade vivente. Tudo que dá à paisagem seu caráter individual: o contorno das montanhas que limitam o horizonte num indeciso distante, a obscuridade dos bosques de pinheiros, a torrente que escapa do centro das selvas e cai com estrondo entre as rochas suspensas, cada uma dessas coisas existiu todo o tempo numa misteriosa relação com a vida interior do homem” (HUMBOLDT, 1876, p. 210).

No segundo tomo de *Cosmos*, o naturalista prussiano elabora três maneiras de propagar o estudo da natureza pelas quais a fantasia e a sensibilidade criadoras do espírito expressam-se: a primeira seria a poesia ou as descrições animadas de cenas da natureza; a pintura de paisagem vem a ser a segunda forma, aliás ela mesma uma modalidade de poesia; e, por último, os jardins, *locus* simultâneo de contemplação e investigação dos fenômenos naturais, particularmente os botânicos. Ao definir esses três dispositivos, Humboldt expõe de modo particular como o mundo exterior interferiu diversamente sobre o pensamento

e imaginação em diferentes cronologias e povos. Ou como a cognição humana, em seu conhecimento da natureza, representa os empenhos de uma época. Por meio da literatura apreende-se como o espírito humano qualifica a paisagem. Assim, dos gregos a Goethe, a poesia explicou as leis que vivificam a natureza.

A pintura de paisagem devota à natureza uma espécie de discurso codificado em imagens desenhadas conforme se vê *in natura* os objetos orgânicos: “os esforços dos artistas serão mais felizes...se eles pintarem, ao ar livre, as copas das árvores carregadas de flores e frutos, árvores cheias de orquídeas, algumas rochas, uma pequena escarpa, alguma parte no fim da selva...” (HUMBOLDT, 1862, p. 36). Mas a vocação da pintura seria apresentar a rica variedade das formas exteriores, inclusive podendo unir o visível ao invisível. Para elucidar essa dualidade, Humboldt prossegue: “a pintura de paisagem possibilita a contemplação da fisionomia das plantas nos diferentes espaços da terra, convidando-nos de um modo instrutivo e agradável a entrar em acordo com a livre natureza”. Nesse aspecto, cada região da Terra, seja a floresta, as Cordilheiras dos Andes, o deserto, o “céu da Grécia” ou os alpes suíços, caracteriza-se por uma fisionomia individual e diversificada das demais.

No entanto, existe um limite na pintura de paisagem: a apreciação da natureza é incompleta na medida em que a tela excita menos a alma do que a contemplação imediata da vegetação agrupada em jardins (HUMBOLDT, 1852, p. 41). O jardim de princípios do século XIX converte-se no lugar onde ciência e arte mesclam-se com objetivos estéticos e pedagógicos. Propósitos que não se circunscrevem unicamente na disseminação de estudos científicos; ao contrário, a jardinagem inclui a arte de criar paisagens. Criar porque todo jardim origina-se de um projeto que reúne aspectos empíricos e sensíveis, como a técnica da perspectiva, a simetria, a modulação, a delimitação de caminhos, o jogo da luz e da sombra, a solidão, o repouso, a variedade das plantas e as cores.

Paisagens em cartas

Carl Gustav Carus, em suas memórias publicadas entre 1846 e 1856, anotou sobre sua obra *Nove cartas sobre pintura de paisagem* (2002): “aparecem nessas cartas uma curiosa mistura entre ciência e arte, e é isso que dará algo de duradouro à literatura. Isso era o que Schelling tentava expressar naquela época através da concepção de *Weltseele* (alma do mundo), precisamente o ponto cardinal ao redor do qual essas afinidades giravam” (CARUS, 1865, p. 180). Essa afirmação leva-nos a considerar a proximidade dos escritos de Carus não só aos de Schelling, mas também aos de Goethe e Humboldt.

Carus descobriu os ensinamentos de Schelling enquanto estudava medicina em Leipzig, entre 1806 e 1811. Naquele ambiente, ele adotou os preceitos da *Naturphilosophie* como fundamentos da explicação do mundo, pelo qual o conhecimento empírico se conjuga com os “pensamentos do interior, da inelutável conexão do cósmico edifício em um simples, infinito e orgânico todo, em uma palavra, a ideia de *Weltseele*, de acordo com a emergência da grandiosa e luminosa mente de Schelling” (CARUS, 1865, p. 66). De fato, será também com essa ideia de “alma do mundo” que Carus desenvolverá sua noção de pintura de paisagem. Por detrás desse empenho, ele buscava reposicionar aquele gênero pictórico em paridade com a pintura histórica, pois como se sabe, a pintura de paisagem encontrava-se abaixo da pintura de gênero, ocupado o terceiro lugar das artes figurativas.

Como Schelling, a produção artística de Caspar David Friedrich influenciou as considerações de Carus sobre a paisagem. Carus enaltece a obra de Friedrich, seu amigo,

por ser a redenção da mesmice e insignificância pelas quais rondava a pintura de paisagem de sua época. Ele disse: “Em questão de paisagem, foi Friedrich com sua mente profunda e vigorosa, com total originalidade, afastou-a dessa banalidade e tédio, assumindo uma tendência de radiante poética e distinção” (*apud* BÄTSCHMANN, 2002, p. 3).

A associação com Friedrich levou-o à redação de suas cartas sobre pintura de paisagem. As epístolas podem ser divididas em dois grupos: as cinco primeiras descrevem a natureza em termos poéticos e religiosos. Essas cartas relacionam-se com a maneira de Caspar David representar a paisagem segundo a estética do romantismo. Nesse aspecto, existe um certo distanciamento de Carus em relação ao pensamento goetheano, na medida em que o poeta acreditava que a pintura de paisagem deveria, segundo a técnica de Christoph Heinrich Kniep, a pedagogia de Jacob Philipp Hackert e expressão pictórica do arquiteto e pintor francês Louis François Cassas (cuja obra, apreciada por Goethe numa exposição em Roma, resultou na formulação de hipóteses relativas à paisagem como medida e ornamento), reproduzir com acurácia os objetos naturais, não cabendo ao pintor comunicar na tela unicamente a expressão da subjetividade em si, mas unificar a empiria com as emoções. Friedrich, ao contrário, expunha uma certa atmosfera que desafiava as preceptivas da pintura de paisagem corrente. Ali onde se fala de imagens da vida terrestre para um espírito, o do artista reconciliado por elementos suprassensíveis da beleza natural, a paisagem transforma-se em retrato místico ou órfico da intenção de conduzir o homem em meio ao mundo.

As quatro últimas cartas, ao contrário das iniciais, descrevem a junção entre ciência e sensibilidade, aproximando-se, dessa forma, com a heurística viva de Goethe e com os estudos da natureza de Humboldt. Pois, em vez de tratar a paisagem numa dimensão mística, Carus a relaciona à vida, ou como ele chamou, a paisagem seria *Erdlebenbildkunst* (representação da vida na Terra), a forma da arte que dá vida à terra (MITCHELL, 1984, p. 455). Isso é sintomático nos estudos de Goethe sobre as nuvens, montanhas, rochas, em seus tratados sobre as cores e nos escritos botânicos. As formas das nuvens, por exemplo, estudadas em sintonia com os princípios científicos do meteorologista inglês Luke Howard, renderam a escrita das cenas finais do segundo Fausto.

Alexander von Humboldt é outro nome que interferiu positivamente nos escritos de Carus. Ele esteve particularmente fascinado pelos *Quadros da Natureza*, publicado em Tübingen e Stuttgart em 1808. A admiração resultou da forma como o naturalista prussiano tornava assuntos científicos notoriamente compreensíveis ao público em geral. Inclusive, a ideia de fisionomia adotada por Carus assemelha-se àquela divulgada por Humboldt. Em sua viagem à Inglaterra na companhia do rei da Saxônia, Carus notou a vitalidade das regiões cultivadas pelo homem inglês que moldavam a fisionomia daquele reino (CARUS, 1846, p. 158). Essa ideia de fisionomia é central na obra de Carus, sendo entendida como a “ciência que investiga o significado da configuração da humana exterior em relação à subjetividade e vida mental, que por uma questão de concisão, eu denomino simbolismo” (CARUS, 1853, p. 209). Logo, o simbolismo é para Carus a unificação entre a forma exterior com forças que estão veladas à empiria, mas que são reveladas na avaliação criteriosa das formas” (CARUS, 1853, p. 164). Vêm-se, portanto, aqui, ecos da “forma” de Goethe e da “fisionomia das plantas” de Humboldt.

Referências bibliográficas:

ARNALDO, Javier et al. *Johann Wolfgang von Goethe: paisajes*. Madrid: Círculo de Bellas Artes; Weimar: Klassik Stiftung Weimar, 2008.

ARRAES, Esdras. A paisagem e sua dimensão estética. *Revista Princípios*, Natal, v.24, nº 45, p. 37-57, set./dez. 2017,. DOI: <http://dx.doi.org/10.21680/1983-2109.2017v24n45ID12634>

BÄTSCHMANN, Oskar. Carl Gustav Carus (1789-1869): Physician, Naturalist, Painter, and Teoretician of Landscape Painting. In *Nine letters on landscape painting: written in the years 1815-1824*. Trad. David Britt. Los Angeles: Text and Documents, 2002. p. 1-72.

CARUS, Carl Gustav. *The King of Saxony's Journey through England und Scotland in the year 1844*. London: Chapman and Hall, 1846.

_____. *Symbolik der menschlichen Gestalt: Ein Handbuch zur Menschenkenntnis*. Leipzig: Brockhaus, 1853.

_____. *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vols. Leipzig: F. U. Brockhaus, 1865.

_____. *Nine letters on landscape painting: written in the years 1815-1824*. Trad. David Britt. Los Angeles: Text and Documents, 2002.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Tradução Erlon José Paschoal. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

_____. *Viagem à Itália*. Tradução Wilma Patrícia Maas. São Paulo: Editora Unesp, 2017a.

_____. *De minha vida: poesia e verdade*. Trad. Maurício de Mendonça Cardozo. São Paulo: Editora Unesp, 2017b.

HUMBOLDT, Alexander von. *Cosmos, o ensayo de una descripción física del mundo*. Traducido por Francisco Dias Quintero. 2 vols. México: Vicente Garcia Torres, 1852.

_____. *Cuadros de la naturaleza*. Madrid: Imprenta y Libreria de Gaspar, 1876.

MITCHELL, Timothy. Caspar David Friedrich's Der Watzmann: German Romantic landscape painting and historical Geology. *The Art Bulletin*, vol. 66, n. 3, Sep. 1984, p. 452-464.

RITTER, Joachim. Paisagem: sobre a função do estético na sociedade moderna. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo (coord.). *Filosofia da paisagem*. Uma antologia. 2 ed. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013.

O silêncio e o mistério da linguagem em Merleau-Ponty

Iracy Ferreira dos Santos Júnior¹

O contato com a obra de Merleau-Ponty nos permite reaprender a ver o mundo sem a ilusão de esgotar a questão, fechar a pergunta, convencidos de que nenhuma obra se completa absolutamente. Seu trabalho fenomenológico procura repor as essências na existência e pratica uma filosofia sob o primado do sensível. (Cf. Merleau-Ponty, 2015, p. I). Tudo repousa sobre a riqueza insuperável do sensível, lugar onde somos simultâneos com os outros e com o mundo. Assim, o entrelaçamento [*quiasma*] entre corpo e mundo é fato primordial para pensarmos uma teoria da percepção artística, teoria essa em que vidente e visível se entrelaçam e algo se manifesta. Somente a partir desse entrelaçamento é que falamos da instituição do sentido, da linguagem como destino do homem, arraigada na percepção, enquanto registro misterioso da realidade.

Em seus estudos sobre a linguagem, Merleau-Ponty, ao se debruçar sobre o enfoque literário, afasta-se do “fantasma de uma linguagem pura, de uma expressão linguística que se apresente apenas como envoltório do pensamento e que se possui a si mesma com toda clareza.” (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 42). Essa modalidade de linguagem é feita de signos completamente transparentes, destinada a se sobrepor e a designar, sem excessos nem equívocos, coisas ou significações já definidas e igualmente puras. Se dizemos “uma rosa”, “chove”, o “tempo está bom”, reconhecemos a utilidade da linguagem, pois quando a utilizamos pretendemos enunciar alguma coisa. No entanto, mesmo valorizando essa linguagem, devemos nos atentar para o risco de esse fantasma evocar, sob a forma de mito, uma concepção de linguagem que reencontra no fundo das coisas uma fala que as fez, momento em que os homens se propõem a “desenterrar uma linguagem pré-histórica falada nas coisas” (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 34); ou ainda, sob a forma das ciências exatas, evocar o projeto de uma linguagem universal rigorosa, controlável, capaz de substituir alusões confusas por atos de significações, que, por sua vez, procuram estabelecer uma correspondência pontual com as significações dos quais foram derivados. Em ambos os casos, na linguagem em que a fala corresponde as próprias coisas, ou na linguagem em que o signo corresponde ao significante, perdemos a experiência efetiva da linguagem.

Esse fantasma de uma linguagem pura pressupõe uma coincidência entre a linguagem e seu referente exterior, isto é, aquilo que ela significa. Nela há uma presunção de uma dizibilidade total do real embasada na crença de que ela seria capaz de suprimir todo o silêncio.

É mister retomarmos aquilo que Merleau-Ponty defende na *Fenomenologia da percepção* (2015) – especificamente no capítulo *o corpo como expressão e a fala*: a tese de que

¹ Mestrando em Filosofia pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) – Linha de pesquisa: Estética e Filosofia da Arte

o pensamento não preexiste à sua expressão linguística, porque, se a fala pressupusesse um pensamento anterior, então, sempre haveria clareza antecipada sobre aquilo que seria dito. Ademais, é quando formamos novos pensamentos que percebemos a importância da fala, pois não conseguimos reconhecer nossas intenções significativas inéditas sem antes formulá-las com as palavras adquiridas. Sendo assim, o filósofo francês distingue entre uma *fala falada* e uma *fala falante*. (Cf. MERLEAU-PONTY, 2015, p. 265). A primeira diz respeito ao emprego de palavras orientado por uma forma linguística já instituída, sedimentada, em direção a um pensamento que essa forma dá a conhecer; a segunda, em contrapartida, é aquela em que a intenção significativa “se encontra em estado nascente”, que formula um sentido inédito.

Nas obras posteriores, Merleau-Ponty amplia os conceitos de *fala falada* e *fala falante*, chamando-os, agora, de *linguagem falada* – uso empírico – e *linguagem falante* – uso criativo. (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 39). O uso empírico da linguagem nos remete aos atos de fala sedimentados, de uma linguagem instituída; é o uso que fazemos cotidianamente, prática conceitual da linguagem, em que contamos com um estoque de palavras com significados estabelecidos, ausente de fecundidade ou autenticidade. O escritor, nesse caso, exprime algo e aquilo que foi expresso mantém, no interior desse registro, “uma espécie de falso reconhecimento, parecendo-nos que ela [a expressão] habitava desde toda a eternidade o exprimido.” (MERLEAU-PONTY, 2012, p.34). Numa obra literária, não podemos negar que há, sem dúvidas, o prosaico, mas é preciso observar que o livro não se restringe apenas a “tocar, por intermédio dos signos convenientes, significações já instaladas na cultura.” (MERLEAU-PONTY, 2000, p.45).

Por outro lado, no uso criativo da linguagem, temos uma função “conquistadora”, uma linguagem que ultrapassa os significados sedimentados e que tenta “por em palavras um certo silêncio”, um uso criativo que permite ao sujeito não pensar previamente o sentido daquilo que pretende dizer, pois seu pensamento será justamente produzido por uma expressividade criadora. Nessa função, a linguagem, ao mesmo tempo que não prescinde da *linguagem falada*, mostra-se como enigmática, misteriosa e totalidade aberta, permitindo ao homem exprimir-se perfeitamente, sob a condição de não exprimir por completo sua força, sua fecundidade, acercando-se das significações aludidas sem jamais possuí-las. Em seu uso literário, há um ultrapassamento da linguagem em que o escritor exprime algo que nunca foi expresso.

Desse modo, a expressão criativa realizada na *linguagem falante* desvela a relação entre silêncio e linguagem, visto que “o silêncio não é antagônico à linguagem, pelo contrário, ele a sustenta.” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 265). Na obra *Signos*, no texto a *linguagem indireta e as vozes do silêncio*, Merleau-Ponty afirma que, “para compreender a linguagem em seu estado nascente [*operante*], é preciso ter que fingir nunca ter falado.” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 47). A partir disso, continua a dizer que precisamos considerar a palavra antes de ser pronunciada, “contra o fundo de silêncio que sempre a envolve e sem o qual nada diria, ou desvendar os fios de silêncio que a enredam, para vê-la surgir como linguagem expressiva, capaz de conquistar novas significações e de se abrir para outra coisa que é ela mesma.” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 47).

Para Merleau-Ponty, o silêncio está em íntima relação com a palavra e se mostra enquanto dimensão falante, afastando a possibilidade de uma determinação de um inventário completo da língua. Usamos a linguagem sem termos de pensar o ato a ser

empreendido a cada momento. Se fosse assim, não nos perderíamos em nossas palavras e já as teríamos todas preestabelecidas enquanto falamos. A fala é uma gesticulação expressiva e os fonemas possuem um valor diacrítico; os signos linguísticos se articulam entre si, organizando-se uns com os outros numa “unidade de coexistência” que formam um interior que acaba por lhes “pedir um sentido”. É na relação lateral do signo com o signo que torna cada um deles significante e faz nascer o sentido à sua beira, no intervalo das palavras. O sentido não é nem imanente nem transcendente aos signos, mas brota do “imenso tecido da fala.” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 44). Ele permanece atrelado à espessura dos signos, arraigado na opacidade do sensível. Assim, o uso cotidiano que fazemos da linguagem na fala se mostra à maneira do corpo concreto e dinâmico, em que o sentido encarna e torna-se presente no mundo sensível.

É a interação dos signos que cria o sentido. Se o que falamos possui algum sentido, não é “porque cada signo veicule uma significação que lhe pertenceria” de antemão, é, sobretudo, porque os signos “fazem todos juntos alusão a uma significação sempre protelada, quando os consideramos um a um e na direção da qual os ultrapasso sem que eles nunca a contenha.” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 94). Na expressão linguística, o que não temos, portanto, é uma relação do sentido com a palavra por correspondência ponto a ponto, nem uma linguagem que deixará de existir para dar lugar a um *sentido puro*, nem um ajuste de cada elemento do sentido, mas sim uma linguagem em que o sentido é da ordem da tarefa e do trabalho, que está mesclado nas palavras, sem que possamos concebê-lo fora do emaranhado de relações de signos diacríticos que lhe permite existir. Por isso que “toda linguagem é indireta ou alusiva, é, se preferir, silêncio.” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 44).

Então, o silêncio se mostra como dimensão falante. O silêncio ou o não-dito, no entanto, “não é aquilo que não foi pensado, nem o que tendo sido pensado não soube ser dito, nem muito menos o que teria sido pensado e não pode ser proferido. É o *excesso* do que se quer dizer e pensar sobre o que se diz e se pensa.” (CHAUÍ, 1983, p. 206). Ancorada no silêncio, a linguagem, em seu modo *instituinte*, realiza o ultrapassamento do significado no significante e este engendra novas significações ao se utilizar da linguagem *instituída*. Assim, quando se escuta ou se lê, as palavras não vêm sempre tocar em significações preexistentes no homem, mas têm o poder de lançá-lo para fora de seu pensamento, criando em seu universo privado cesuras por onde outros pensamentos possam irromper.

A linguagem instituinte é o *excesso*, desvela novas significações, relações e diferenciações ainda inéditas entre as palavras. Ela se funda na reversibilidade do instituinte no instituído. A fecundidade ou a esterilidade das palavras não estão em si mesmas, mas no uso que fazemos dela. Podemos dizer que o nosso pensamento está sempre na ponta da língua literalmente, ou seja, não há pensamento sem linguagem. Aqui reside o poder interno da linguagem de reiterar-se indefinidamente, de voltar-se sobre si mesma para estagnar-se em significações disponíveis (uso empírico), mas também para relançar-se na conquista de novas significações.

O modo de a linguagem referir-se é sempre alusivo e indireto. Ela não aponta o sentido, mas presentifica-o através dos sons e dos signos, sempre sobre um fundo primordial de silêncio, quer dizer, “a linguagem diz peremptoriamente quando renuncia a dizer a própria coisa.” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 45). Sua força reside justamente quando deixa de ser mera designação de coisas, de ser cópia ou tradução de pensamentos [no sentido

de um sistema arbitrário de signos de uma significação já clara para si], mas quando se torna expressiva, quando demonstra seu valor heurístico e sua função conquistadora. Nessa função, a linguagem deixa de ser a “serva das significações” para se tornar o “ato mesmo de significar.” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 263). E é assim, exatamente, que a veremos se manifestar no escritor, no poeta, não quando ele se contenta com o prosaico, mas quando busca “a arte de captar um sentido novo que não tinha nunca sido objetivado até então e de torná-lo acessível a todos aqueles que falam a mesma língua.” (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 40). No momento da expressão, o escritor, ao realizar uma torção inusitada no léxico disponível e uma *deformação coerente* imposta ao visível, secreta uma significação inédita, que é posta à disposição do leitor não atento de quem se apodera e de cuja cultura passa, daí por diante, a fazer parte. Este é o mistério da linguagem: “fazer-se esquecer ao conseguir exprimir.” (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 37).

O escritor, por exemplo, “como um tecelão, trabalha pelo avesso: lida apenas com a linguagem, e é assim que de repente se vê rodeado de sentido.” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 45). Ele tateia entre sons e sinais para fazer surgir na linguagem uma nova linguagem. Quando desinteressadamente começamos a ler um livro, julgamos conhecê-lo, contribuímos com ele porque conhecemos as experiências ali relatadas. O escritor e o leitor possuem o mesmo repertório disponível de palavras, de coisas, de fatos, de experiências depositados pela cultura instituída e sedimentados no mundo de ambos. De repente, porém, algumas palavras nos pegam; insensivelmente, o escritor as desvia do seu sentido comum, e, então, elas nos arrastam como num turbilhão para um sentido novo que lhes é próprio especificamente. O escritor nos invade, passamos a pensar de dentro dele e não apenas com ele. Ele se instala no meu mundo. O livro, que parecíamos tê-lo dominado soberanamente porque estávamos ambientados com os signos empregados, se apossa de nós, interpela-nos e nos força a passar da linguagem falada à linguagem falante, arrasta-nos do instituído ao instituinte. Somente depois, ao término da leitura, temos a sensação de que uma comunicação foi realizada sem palavras, não conseguimos mais nos distinguir dele, separar-nos de suas palavras e nem separar as suas palavras das nossas. Nesse momento, uma significação foi feita e o livro, de agora em diante, pertence às significações disponíveis da cultura, uma tradição foi instituída e a linguagem reaberta numa instituição.

Essa é exatamente a virtude da linguagem: é ela que nos lança ao que ela significa; ela se dissimula a nossos olhos por sua operação mesma; seu triunfo é apagar-se e dar-nos acesso, para além das palavras, ao próprio pensamento do autor, de tal modo que retrospectivamente acreditamos ter conversado com ele sem termos dito palavra alguma, de espírito a espírito. (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 38-39).

O escritor “é como um novo idioma que se constrói, inventa para si meios de expressão e diversifica-se segundo o seu próprio sentido” (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 44-45) e a linguagem incorpora-se a ele, prologando em palavras a experiência antes esboçada no silêncio da vida perceptiva. Assim, a palavra do escritor o exprime “tal como um gesto” que “às vezes contém toda a verdade de um homem.” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 81). É por essa retomada criativa no uso literário da linguagem, “utilizada pelo escritor de maneira imperiosa e breve, sem transições nem preparativos”, que “[*ele*] nos transporta do mundo já dito para outra coisa.” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 82). Aquilo que foi escrito possibilita a comunicação no uso heurístico da linguagem. Trata-se de nos deixarmos ser arrastados pela linguagem do escritor em direção a um pensamento que não

é nosso, mas que também não pertence somente a quem escreveu. Quando a expressão é bem-sucedida, o livro, presumivelmente, se torna “universal”, compreendido aqui como significação acessível a todos que se põem em relação com quem a acolhe.

À guisa de conclusão, vemos que a literatura nos ajuda a descobrir o que é a linguagem. “O ser é o que exige de nós criação para que dele tenhamos experiência” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 189), ou seja, para saber o que é a linguagem precisamos do escritor. É a própria literatura que permite o uso vivo e poético da linguagem², ela nos dá um ponto de vista sobre o mundo, dá a nossa perspectiva sobre as coisas, ou, para pensarmos como Merleau-Ponty, “ela dispõe nas coisas um relevo.” (MERLEAU-PONTY, 1968, p. 30). É na relação entre o não-dito e o dito que eu descubro qual é o ser do visível, o ser da linguagem, o ser das coisas, através da expressão criadora. Expressão essa que nos permite compreender a obra literária não como um sistema de técnicas empregadas pelo escritor, mas como resultado da palavra *falante*, que se constitui durante toda a vida de escritor em busca do aprendizado de sua própria linguagem, até que ela se torne ele próprio. Obra que não se esgota o sentido, que não existe em si como coisa pronta e encerrada sobre sua própria significação, mas se dá ao leitor como uma incitação latente para que ele retome “o gesto que a criou”. Sendo assim, portanto, faz todo sentido terminarmos esse texto com as palavras de Baudelaire: “há obras terminadas das quais não podemos dizer que tenham jamais sido *feitas*, e obras inacabadas que dizem o que queriam dizer.” (BAUDELAIRE apud MERLEAU-PONTY, 1991, p. 263).

2 Merleau-Ponty dirá que “na linguagem, tanto no uso vivo quanto em seu uso poético, as palavras parecem falar por si mesmas e tornar-se seres...” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 126).

Referências bibliográficas:

- CARBONE, Mauro. La dicibilité du monde: la période intermédiaire de la pensée de Merleau-Ponty à partir de Saussure. In: *Recherches sur la philosophie et le langage*. Grenoble, 1993, n. 15, p. 83-99.
- CARDIM, Leandro Neves. A expressão literária em Merleau-Ponty. *Cadernos de ética e filosofia política* 17, São Paulo, v. 1, p. 45-56, 2/2010.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. *Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. (Coleção tópicos).
- _____. *Da realidade sem mistérios ao mistério do mundo: Espinosa, Voltaire, Merleau-Ponty*. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. p. 180-253.
- DUPOND, Pascal. *Vocabulário de Merleau-Ponty*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010. Coleção vocabulário dos filósofos.
- FERRAZ, M. S. A. *Fenomenologia e ontologia em Merleau-Ponty*. Campinas, SP: Papirus, 2009.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. Prefácio de Claude Lefort. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. *Fenomenologia da Percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- _____. *O visível e o invisível*. Tradução de José Artur Gianotti e Amando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- _____. *Parcours deux: 1951-1961*. Lagrasse: Verdier, 2000.
- _____. *Résumés de cours*. Collège de France 1952-1960. Paris: Gallimard, 1968.
- _____. *Signos*. Tradução de Maria Ermentina G. Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- OLIVEIRA, Wanderley C. *Expressão e filosofia em Maurice Merleau-Ponty*. 2001. 205f. Sociais, Rio de Janeiro. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto
- Voltaire, Merleau-Ponty. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 180-254.

Um ensaio é uma forma mesmo quando ele é um poema? Uma leitura de “O poema no tubo de ensaio”, de Marília Garcia

Jessica Di Chiara¹

Há escritas que, quando acontecem, não desvinculam o que dizem do modo como dizem. No que diz respeito à relação entre arte e filosofia, podemos dizer que o momento de surgimento da crítica de arte que se situa ali na Alemanha do final do século XVIII, particularmente com o primeiro romantismo de Iena, coloca em questão justamente um pensamento que se debruce sobre essa relação – a publicação de revista, a autoria coletiva e anônima e a forma dos fragmentos são alguns modos de dizer essa relação. Mesmo que situada à margem, desde então a questão sobre a forma da escrita passa a ser evidente: porque ela é indissociável do que se diz, e mais ainda do que é da ordem do não-dito. Olhando para a História da Filosofia desde essa perspectiva formal, se a França, com Montaigne, inventou o ensaio no século XVI, a Alemanha desenvolveu, no século XX, um pensamento reflexivo sobre a sua forma. Escrito entre os anos de 1954 e 1958 por Theodor W. Adorno, “O ensaio como forma”, texto que abre a série de ensaios filosóficos sobre literatura intitulada *Notas de Literatura*, pode ser inscrito nesse recorte como um texto emblemático. Desviando-se do método para a forma, numa espécie de “rebelia estética” contra o método, o ensaio obedeceria a um “motivo de crítica epistemológica” desde dentro do pensamento filosófico (ADORNO, 2003, p. 34). A filosofia, do ponto de vista do ensaio e da crítica de arte – o ponto de vista adotado por Adorno em suas *Notas de Literatura* – ficaria, assim, a meio caminho entre ciência e arte: entre aquilo que nos afeta pelos conteúdos e aquilo que nos afeta pelas formas (para utilizarmos a distinção lukacsiana entre ciência e arte; LUKACS, 2015, p. 33) ou seja, nesse lugar indecível entre método e forma. É assim que, no século XX, situando-se num lugar limiar entre a experimentação formal, a criação artística e a reflexão estética, filósofos e críticos de arte como Georg Lukács, Walter Benjamin e Theodor Adorno pensaram, às suas maneiras, amplamente a relação entre arte e filosofia ou, se quisermos dizer de outro modo, entre forma e reflexão. No século XXI, a questão se reconfigura e seria possível arriscar um estado de ensaísmo que caracterizaria certa reflexão e os modos de produção hoje: ponto pacífico de uma escrita experimental, resta saber o que ainda pode acontecer de novo quando se deseja produzir ensaios.

Ao reunir jovens escritores dedicados ao exercício simultâneo da reflexão crítica e da criação poética, o livro *Sobre poesia: outras vozes*, organizado por Célia Pedrosa e Ida Alves em 2016 e publicado pela editora 7Letras, refaz, no cenário da poesia brasileira contemporânea, um convite à contaminação entre arte e crítica de arte solicitando e atualizando a noção de “poeta-crítico”, fundamental às poéticas modernas (ALVES & PEDROSA, ano, p. 7). O

1 Doutoranda em Filosofia pela PUC-Rio

hibridismo que configura a retomada dessa noção provoca um estado de hesitação entre a arte e a crítica. A oscilação entre poesia e prosa – ou seja, entre teoria e criação artística – ao mesmo tempo em que indica uma expansão de limites, seria também sintoma de uma crise que caracterizaria o contemporâneo? Dividido em duas partes, na primeira parte do livro vemos os poetas convidados exercerem sua atividade crítica, a partir de ensaios que pensam a poesia amplamente, desde, por exemplo, os *Lusíadas* às performances vocais do poema contemporâneo. Já na segunda parte, uma antologia de poemas desses mesmos poetas nos é apresentada.

Escrito pela poeta e tradutora carioca Marília Garcia, o texto “O poema no tubo de ensaio” – um dos nove ensaios que compõem *Sobre poesia: outras vozes* será objeto de análise desta comunicação. Nesse ensaio, a poeta narra uma experiência ao mesmo tempo pessoal e circunstancial: para confirmar o visto que havia tirado no Brasil para uma residência artística na França, ela precisou testar sua saúde com exames laboratoriais. Essa situação desencadeia uma expansão da noção de “teste” para muitas direções improváveis como, por exemplo, a política, a medicina, a ciência, a experiência cotidiana, a televisão, a tradução, a escrita e o texto. Interessa aqui particularmente a ideia de *texto como teste*. Justamente porque Marília Garcia, ao escrever esse texto específico, o faz de modo incomum, operando nele mesmo a noção de teste: *escrevendo esse ensaio em versos, ou seja, na forma atribuída a um poema*. Teste do teste, escrever ensaios em versos ou poemas como ensaios parece fazer deslocar os lugares historicamente instituídos para a compreensão de cada um desses modos de escrita e, assim, com esse gesto de deslocamento, a princípio indecível e inominável, a leitura de “O poema no tubo de ensaio”, pensará a seguinte questão: um ensaio é uma forma mesmo quando ele é um poema?

*

quando comecei a escrever esse texto
 para uma jornada sobre o ensaio na unifesp
 eu queria falar de um poema do escritor americano
 charles bernstein. O poema era um teste
 e se chamava “um teste de poesia”. Eu queria começar falando
 deste teste mas acabei tendo que falar de um *outro* teste.
 foi um teste que se impôs
 que extrapolou a condição de teste laboratorial
 e passou a ser coletivo. em outubro de 2014
 no meio do surto mundial de ebola
 um homem vindo da guiné foi internado no paraná
 com suspeita de estar contaminado com a doença.
 num sábado de manhã o ministério da saúde
 brasileiro divulgou o resultado que todos esperavam:
 “*teste de paciente com suspeita de ebola dá negativo*”
 ainda seria preciso a contraprova para confirmar o resultado
 mas desde que a suspeita de contaminação tinha aparecido

o teste laboratorial passou a levantar algumas questões éticas ligadas à possibilidade de patrulhamento das fronteiras. e nos submeteu a vários questionamentos provocados pela ideia de *teste*.

estou reescrevendo esse texto 4 meses depois e precisei passar por um teste na semana passada: um teste feito pela polícia francesa.

(...)

e na semana passada fui ser “testada”.

(...)

depois dessa tarde no setor de imigração da polícia francesa sonhei que ia fazer um teste mas não tinha nada a ver com o raio-x era um *texto*.

eu escrevia um texto e entregava para alguém a pessoa me devolvia dizendo que não tinha funcionado

(...)

e me dava as instruções:

“primeiro, você deve fazer uma versão literal, que é esta. depois, você deve reescrever o texto”.

(...)

tratava-se de testar as palavras de escrever experimentando de descobrir algo escrevendo: *descobrir com a mão* entrar na escrita *ao modo da tradução*.

a avital ronell escreveu um livro sobre o teste chamado *test drive*

a avital ronell analisa no seu *test drive*

a centralidade do teste na experiência cotidiana:

“desde os testes de QI aos testes de comércio, motores, testes de esforço e armas ao *1-2-3-testando* dos sistemas de transmissão, sem mencionar o testar o seu amor, testar sua amizade, testar a minha paciência” (RONELL, 2010, p. 29)

segundo ela não há nada no mundo hoje que não seja testado

ou ao menos sujeito ao teste. neste livro

a avital ronell diz que o teste possui uma estrutura de “pesquisa incessante”:

“talvez uma modalidade de ser, o teste esquadrinha as paredes da experiência, medindo, sondando, para assim determinar o ‘o que é’ do mundo vivido.” (RONELL, 2010, p. 12)

ou seja testa-se o mundo

para se fazer as perguntas mais simples que existem:
“o que é isso?” “para que serve?” “funciona?”

no sonho que descrevi eu fazia um teste.

não importava tanto o resultado mas sim *testar*.

(...)

no sonho que descrevi no qual teria que refazer o texto

as regras para o teste não estavam dadas de antemão:

era preciso *ensaiar*.

(GARCIA *apud* ALVES & PEDROSA, 2016, p. 73-76)

Do teste do poema ao ensaio como teste, nas 13 seções seguintes do texto, Marília pensará o ensaio a partir de definições “clássicas” da forma, com Max Bense, Jean Starobinsky e Michel de Montaigne.² Se o primeiro diz que “ensaio significa tentativa” (GARCIA *apud* ALVES & PEDROSA, 2016, p. 76) tanto no sentido daquilo que se realiza na experimentação da escrita quanto no experimento laboratorial e, por isso, aceita em sua constituição o risco do erro, do inconcluso e do imprevisto, Starobinsky, por sua vez, pensa, a partir da etimologia da palavra, que “o ensaio seria a pesagem exigente, o exame atento” (GARCIA *apud* ALVES & PEDROSA, 2016, p. 77) ao mesmo tempo que um enxame verbal liberado pela escrita. Já em Montaigne (criador do gênero), o ensaio define-se como um pensamento que *se pensa com a mão, manejando os objetos*, a partir de uma experiência pessoal e produzindo, por fim, uma leitura do mundo.

Contudo, ao citar algumas possíveis definições do que seria o ensaio, vemos Garcia transformar uma qualidade inerente à forma do ensaio e que poderia ser utilizada como característica definidora de sua forma (sua capacidade de se testar, de se pôr em teste) em um dado de indefinição do gênero ensaístico. Se o ensaio testa o mundo ao mesmo tempo em que testa a si mesmo, a cada vez então ele deve inventar as ferramentas de que necessita, caso a caso, produzindo, com isso, as restrições desde onde falará sobre, com ou contra o objeto que deseja tomar provisoriamente para si. Assim, o ensaio seria um modo de “produzir restrições” – e até mesmo essa provisória definição de ensaio é tomada de empréstimo da poesia, pois foi formulada pelo poeta francês Jacques Roubaud e transmutada para o solo do ensaio pela autora (GARCIA *apud* ALVES & PEDROSA, 2016, p 76).

Contudo, no ensaio as restrições produzidas seriam restrições pontuais, ou melhor, imanentes, porque formuladas caso a caso a partir dos objetos que analisa - ou seja, apesar de a produção de restrições poder ser considerada como um procedimento formal do ensaio, não existe nenhuma restrição que esteja posta anteriormente ou universalmente -- a restrição é formulada a cada vez, de modo diferente, dependendo do objeto a ser ensaiado. Desse modo, não se pode perder de vista que um texto produzido a partir de uma restrição fale desta mesma restrição. Se o ensaio é teste, ele também é sobretudo e ao mesmo tempo, teste do teste, ou seja, uma forma que, ao produzir caso a caso as suas restrições, pensa reflexivamente a todo o momento sobre sua forma. Do teste ao texto e

2 Especificamente nas sessões 2 e 3 do ensaio de Marília Garcia.

ao ensaio, ou seja, na forma da constelação, Garcia vai deslocando as noções e os conceitos de teste desde os mais variados sentidos e usos para interligá-los, na coerência interna do texto, ao desenvolvimento do seu ensaio. E a autora faz isso num texto que testa o ensaio na forma do poema.

É comum que ensaios críticos falem sobre poemas, contudo, que fazer quando, numa espécie de inversão, um poema é colocado num tubo de ensaio? Ou, dito de outro modo, quando um ensaio é escrito em versos, na forma de um poema, como nomeá-lo? São esses os desafios que a leitura do ensaio de Marília Garcia nos impõe. A sua opção pelo uso do verso faz do ensaio um teste de poema ou do poema um teste de ensaio e expande, assim, a noção do ensaio para além da sua forma enquanto um gênero em sentido restrito, que é transformado, agora, numa espécie de força no campo de forças do poema. Se, no ensaio como forma “cada formação do espírito (...) deve se transformar em um campo de forças” (segundo a lição de Adorno; ADORNO, 2003, p. 31), como pensar o ensaio quando ele está em um campo de forças fora de si?

Mudança discreta de letra, pensar um texto como teste parece interessante porque, como a autora nos diz, existem testes em que “as regras para o teste não estão dadas de antemão: / é preciso *ensaiar*” (GARCIA *apud* ALVES & PEDROSA, 2016, p. 76). Se o ensaio é “teste / experimento / prova” (GARCIA *apud* ALVES & PEDROSA, 2016, p. 76) em sentido amplo, ele também é, em sentido mais restrito, um gênero literário e filosófico atravessado exatamente por essa indistinção – um gênero “intranquilo”, como João Barrento o nomeia em seu livro dedicado à análise do ensaio e do fragmento (BARRENTO, 2010).

Um filósofo que vem pensando questões próprias ou pelo menos afins a essas (e vem realizando, em sua obra, essa experimentação) é Giorgio Agamben, para quem a prosa aparece como questão para uma escrita filosófica que vem. O projeto agambeniano retoma, de algum modo, a proposta formulada pelos primeiros românticos alemães de lidar com o problema da separação entre arte e filosofia, mas encontra, hoje, um contexto em que o ensaio aparece como uma forma já posta em jogo.

No texto “A ideia da prosa”, Agamben, pensando o poema a partir do problema do fim do verso (a *versura*), aborda a questão limiar entre poesia e prosa (ou, se quisermos, entre poesia e filosofia, ou, mais especificamente no que aqui nos interessa, entre poema e ensaio) a partir do *enjambement*: gesto ambíguo que se orienta ao mesmo tempo em duas direções opostas – para trás, em direção ao verso (e ao limite métrico), e para frente, encontrando a prosa (e o limite sintático) (AGAMBEN, 2013, p. 29-32). Para Agamben, o Ocidente pode ser pensado a partir da separação entre arte e filosofia, e seria tarefa do pensamento reuni-las novamente (AGAMBEN, 2007). Para Adorno, a cisão entre arte e ciência é um outro modo de dizer essa história do Ocidente (ADORNO, 2003). Contudo, se com Descartes a filosofia desvia rumo à ciência, a intenção do ensaio é disputar esse desvio indo ao encontro da arte.

Teóricos e críticos da literatura têm pensado, influenciados por Agamben, a poesia contemporânea a partir do “passo de prosa” (AGAMBEN, 2013, p. 32) que todo poema parece guardar, mesmo em seus momentos de corte (como é o caso da *versura* e do *enjambement*). Contudo, com eles, o caminho do interesse é o inverso daquele que desejo pensar a partir de Marília Garcia: Florencia Garamuño (GARAMUÑO, 2014, p. 103), por exemplo, deseja pensar o “passo de prosa” na poesia contemporânea a partir dos poemas de Carlito Azevedo e de Tamara Kamernszein, enquanto que aqui trata-se de

pensar o inverso: algo como o passo de poesia da prosa ensaística de Garcia; o que a levou a propor um poema como um ensaio. Em “O poema no tubo de ensaio”, Garcia utiliza versos longos e o *enjambement* parece deslocar-se do fim do verso para dentro dele num procedimento que ao mesmo tempo se difere e testa a *versura*. Ali, apesar de muitas vezes haver consonância entre ritmo e sentido, não é a sintaxe ou a pontuação que faz a pausa rítmica coincidir, dentro do verso, com o silêncio, mas sim a experimentação do realce da folha em branco no espaçamento do próprio verso, que parece agora querer produzir o mesmo efeito de continuidade sintática e quebra rítmica ao modo do *enjambement*. Colocando tanto o gênero do ensaio quanto o do poema em estado de teste, Marília Garcia nos permite pensar, a partir desse ensaio em versos, em que medida podemos dizer que o ensaio é uma forma, recolocando, assim, os termos de Adorno.

Mais adiante no texto, Garcia recorre a outro poeta que não ela própria para continuar pensando as relações entre poesia e ensaio – o francês Emmanuel Hocquard (GARCIA *apud* ALVES & PEDROSA, p. 78-81). Pensando, a partir dele – que fora questionado em uma entrevista por que não fazia ensaios em vez de escrever poemas –, como ou se um poema poderia ser tão teórico quanto um ensaio, já que, em ambos os casos, é possível partir de uma experiência para se produzir pensamento, Marília não consegue decidir afirmativamente nem pelo sim nem pelo não. Mesmo ela produzindo um ensaio em versos, ou seja, um ensaio na forma de um poema, ela se questiona se “um poema pode ser colocado no tubo de ensaio” (GARCIA *apud* ALVES & PEDROSA, 2016, p. 78) tendo em vista o aspecto sempre *crítico* do ensaio, aspecto esse que não necessariamente configuraria o poema.

Agamben, no prefácio de *Estâncias*, diz que de um romance ou de um poema é possível aceitar, em último caso, que não seja contada a história anunciada; mas de uma obra crítica, pelo contrário, costuma-se esperar resultados ou, no mínimo, teses a demonstrar (AGAMBEN, 2007, p. 9). No entanto, quando a palavra *crítica* começou a aparecer no vocabulário filosófico, ela significava sobretudo uma “investigação sobre os limites do conhecimento, sobre aquilo que, precisamente, não é possível nem colocar nem apreender” (AGAMBEN, ano, p. 9). É assim que se a crítica, ao definir as suas fronteiras, possibilita um contato com a verdade, ela deve, contudo, continuar “exposta ao fascínio” daquilo que não consegue realizar ou dizer por completo (AGAMBEN, 2007, p. 9). O primeiro romantismo alemão, ao abolir a distinção entre poesia e crítica, propôs que “uma obra merece ser qualificada como crítica” apenas se inclui, em si mesma, “um pensamento sobre a sua forma e uma apresentação também na forma da arte” (AGAMBEN, 2007, p. 9). Contudo, a cisão entre palavra “poética” e palavra “pensante”, entre poesia e filosofia, parece tão profundamente sedimentada em nossa tradição cultural que, como ironiza e desvela Agamben, já em seu tempo Platão podia declará-las “uma velha inimizada” (AGAMBEN, 2007, p. 9).

A intenção e a tarefa do ensaio, nesse sentido, desde dentro do pensamento filosófico, seria diminuir a cisão que histórica e miticamente apartaria poesia e filosofia. Do ponto de vista da poeta, poderíamos inventar ou fabular que a missão do poema seria diminuir a cisão que aparta texto e pensamento, reflexão e objetividade, quando ela pensa, por exemplo, o teste como uma “estrutura de pesquisa incessante” (GARCIA *apud* ALVES & PEDROSA, 2016, p. 75). Como é possível testar o mundo para fazer as perguntas mais simples que existem sem que essas perguntas produzam respostas mortificantes dos objetos? Talvez colocando o poema no tubo de ensaio, ou seja, utilizando o teste como

forma de pensamento que o ensaio enforma. “o que é isso?”/”para que serve?”/”funciona?” (GARCIA *apud* ALVES & PEDROSA, 2016, p. 75).

Marília Garcia, em seu texto, não nos dá respostas. Se põe a experimentar, a testar o texto, tanto em seu conteúdo (podemos dizer que seu ensaio fala sobre o ensaio) quanto em sua forma (podemos dizer que, a partir da forma do poema, ela põe em teste a forma do ensaio). Sem a pretensão de respondê-las, essas foram algumas das perguntas que estiveram no horizonte de leitura do texto de Marília Garcia para esta comunicação. E, falando de testes e daquilo que tentamos definir (afinal, não desistimos disto na filosofia), o poeta e professor norte-americano Charles Bernstein tentou, a partir de um poema-performance, dizer o que faz o poema ser um poema, e eu queria mostrar isso a vocês: <https://www.youtube.com/watch?v=J72KqitfrIs&xt>. Fica aqui registrado, inspirada por Bernstein, o desejo de haver quem sabe um dia algum (outro) ensaio-performance que arrisque dizer o que faz o ensaio ser um ensaio.

Referências bibliográficas:

- ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. *A ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2013.
- _____. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- BARRENTO, João. *O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Ed. Assírio e Alvim, 2010.
- BENSE, Max. “O ensaio e sua prosa”. *Revista Serrote*, n. 16. São Paulo: IMS, abril de 2014.
- BERNSTEIN, Charles. What makes a poem a poem? In: *PennSond, 60-Second Lecture, University of Pennsylvania*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J72KqitfrIs&t>. Acessado em: 10 de abril de 2018.
- GARAMUÑO, Florencia. “O passo de prosa na poesia contemporânea” In: *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014 (Coleção Entrecríticas, Org. Paloma Vidal).
- GARCIA, Marília. “O poema no tubo de ensaio”. In: *Sobre poesia: outras vozes*. Org. Celia Pedrosa, Ida Alves. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.
- LUKÁCS, Georg. “Sobre a forma e a essência do ensaio: carta a Leo Popper. In: *A alma e as formas*. Trad: Rainer Patriota. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2015.
- RONELL, Avital. *Campo de provas. Sobre Nietzsche e o test drive*. Trad. Rodrigo Lopes de Barros. Florianópolis: Ed. Cultura e Barbárie, 2010.
- STAROBINSKY, Jean. “É possível definir o ensaio?”. *Revista Serrote*, n. 10. São Paulo: IMS, março de 2012.

A força de um inferno: O *infamiliar* na arte contemporânea

Juliana de Moraes Monteiro¹

“Através de um dia eu ter beijado o resíduo insípido que há no sal da lágrima, então a infamiliaridade do quarto tornou-se reconhecível, como matéria já vivida” (LISPECTOR, 1995, p.94). Com essa frase, Clarice Lispector inicia um dos capítulos de seu romance *A paixão segundo G.H.*, publicado em 1964. Ao promover o encontro da diabólica narradora G.H. com uma barata, o livro da escritora brasileira faz com que o leitor atravesse justamente, como ela mesma anuncia, “o oposto daquilo que se vai aproximar” (Ibidem, p.13) Nessa topologia paradoxal que Lispector nos lança, proponho algumas considerações sobre a relação entre o conceito proposto por Freud em 1919 em seu célebre texto “Das Unheimliche”, cuja tradução vemos brilhar no neologismo da palavra *infamiliaridade* na citação acima, e o campo contemporâneo da arte.

Como a passagem deixa evidente, Lispector se refere a um movimento dialético entre o reconhecimento e o desconhecimento. Ao descrever o quarto enquanto um lugar infamiliar que se torna, subitamente, reconhecível, ela tensiona dois polos opostos que vão da estranheza do espaço à domesticidade do mesmo, visto que ela faz alusão a alguma coisa que já teria sido vivida pela personagem. Não intenciono fazer uma análise literária do romance, mas sim pontuar como a escritora – não importando se conhecia ou não o ensaio freudiano – resolve na língua portuguesa a ambiguidade constitutiva e de difícil tradução do termo alemão que nomeia a categoria do estranho ou do inquietante, como foi comumente vertido para o português o escrito de Freud.

Neste importante texto que antecipa questões centrais da psicanálise expostas em *Além do princípio do prazer*, Freud deixa claro já no primeiro parágrafo sua preocupação com o domínio da estética:

É raro o psicanalista sentir-se inclinado a investigações estéticas, mesmo quando a estética não é limitada à teoria do belo, mas definida como a teoria das qualidades do sentir. Ele trabalha em outras camadas da vida psíquica, e pouco lida com as emoções atenuadas, inibidas quanto à meta, dependentes de muitos fatores concomitantes, que geralmente constituem o material da estética. Pode ocorrer, no entanto, que ele venha a interessar-se por um âmbito particular da estética, e então, este será, provavelmente, um âmbito marginal, negligenciado pela literatura especializada na matéria. “O inquietante” é um desses domínios. Sem dúvida, relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror,

1 PUC-Rio

e também está claro que o termo não é usado sempre num sentido bem determinado, de modo que geralmente equivale ao angustiante. (Freud, 2010, p.329)

Nesse trecho, notamos como a estética pleiteada por Freud tem a ver com uma esfera específica na qual os objetos e condições da arte manteriam uma relação indissociável com a disposição para a angústia, na qual o efeito do inquietante produziria repulsivas e dolorosas sensibilidades. Assim, Freud descarta os tratados de estética que priorizariam as “belas, atraentes e sublimes” características, para enfatizar o campo do que podemos chamar de infamiliar, a partir da referência ao neologismo criado por Lispector.

No longo estudo sobre a etimologia do termo, Freud conclui que a palavra alemã *unheimlich* é paradoxal, já que o *unheimlich* (inquietante, estranho, familiar) vem a coincidir com seu oposto *heimlich* (doméstico, íntimo, familiar), engendrando um campo semântico nebuloso e de difícil orientação. Freud, retomando Schelling, afirmará que pertence ao *unheimlich* “tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu”. Segundo Freud, essa antinomia ocorre porque *heimlich*

é uma palavra que desenvolve o seu significado na direção da ambiguidade, até afinal coincidir com seu oposto. *Unheimlich* é, de algum modo, uma espécie de *heimlich*. Mantenhamos esse resultado, ainda não muito bem esclarecido, juntamente com a definição do *unheimlich* feita por Schelling. (Ibidem, p. 340)

Ao transitar nesse terreno pantanoso da língua, no qual as palavras acabam por significar o mesmo do que seus contrários, Freud ressalta que o infamiliar surge como efeito do retorno de alguma coisa que outrora foi familiar, conhecida. O que confere ao infamiliar o seu grau de angústia diz respeito ao fato da repetição trazer à tona algum tipo de conteúdo reprimido em um tempo remoto e superado de volta. Nesse sentido, a repetição traz violentamente elementos cujo significado recalcado reaparecem e provocam os sentimentos relacionados ao *unheimlich*, isto é, a angústia, a repulsa, o medo e a dor.

A estranheza do retorno do mesmo deriva de um fenômeno que Freud estudou em *O mal estar na civilização* alguns anos depois conhecido como narcisismo das pequenas diferenças. Para o psicanalista austríaco, o que muitas vezes causa estranheza ou ódio não é aquilo de radicalmente diferente, muito pelo contrário, é alguma coisa muito similar, muito próxima. Freud tentava explicar a civilização a partir desse conceito quando preocupou-se em entender o ódio e a intolerância entre comunidades relacionadas mutuamente sob diversos aspectos – territoriais e culturais – tais como os portugueses e os espanhóis ou os alemães do norte e os do sul (Cf. Freud, 1996, p. 119).

Em “O inquietante” há embrionariamente algo muito próximo relacionado ao tema. Em uma nota de rodapé, Freud narra comicamente como, em uma viagem de trem, havia se deparado com um sujeito estranho, uma figura que o desagradou profundamente para logo em seguida revelar que tratava-se, de fato, de sua própria imagem refletida no espelho. A partir desse exemplo, Freud capitulava então a ideia de que o assustador e repulsivo nada mais é do que aquilo mais íntimo, mais próximo. O *unheimlich* é, na verdade, *heimlich*. E o campo da *unheimlichkeit* não é um fora, um exterior alijado do sujeito ou da cultura mas, ao contrário, aquilo do qual se está mais próximo. Lacan, no seminário sobre a angústia, criará um neologismo para pensar a infamiliaridade, tal como Clarice criou, traduzindo o termo por extimidade, destacando a estrutura paradoxal de um êntimo que é, na verdade, íntimo.

Para construir sua teoria do infamiliar, Freud recorreu à arte, especificamente as narrativas fantásticas de E.T.A. Hoffman no conto *O homem de areia*. No conto, o menino Nathaniel é assombrado por um advogado repugnante chamado Coppelius, ao qual ele associara ao homem de areia, um personagem lendário que jogaria areia nos olhos das crianças fazendo com que eles sangrassem. O menino tem seu primeiro episódio traumático em uma das visitas de Coppelius à sua casa. Um tempo depois, em uma nova visita do estranho advogado, o pai de Nathaniel morre em circunstâncias muito suspeitas e Coppelius desaparece subitamente. O menino cresce e residindo em outra cidade é acometido por um novo pavor ao identificar na figura do ótico italiano Giuseppe Coppola o advogado assustador de sua infância.

Embora Freud não se atenha a esse ponto, podemos inferir que é na repetição desse significante traumático – Coppelius/Coppola – que se fixa a doença de Nathaniel. Aqui vemos a estrutura problemática da linguagem que opera sobre os sujeitos à revelia dos mesmos. Coppola, logo, não é inquietante para o protagonista do conto porque é a instauração de um novo medo, ele se torna inquietante justamente porque é a reativação de uma angústia familiar à Nathaniel que fora recalcada. E a quase homofonia de seu nome com o do advogado Coppelius marca justamente como o sintoma se incrusta na natureza complexa dos fenômenos linguísticos. Conforme uma nota de Freud aponta, a escolha não é acidental: coppola quer dizer crisol, a operação química que matara o pai de Nathaniel e coppo é o nome da cavidade ocular.

Aqui, há uma evidência clara de que é a linguagem que opera sobre os sintomas, os lapsos, os chistes, os sonhos. Assim, ela é pura infamiliaridade na medida em que apesar de ser aquilo que possuímos de mais íntimo, é também aquilo que há de mais estrangeiro em nós mesmos, fazendo com que o falante se estranhe a cada ato de fala em sua própria língua. O reprimido que retorna é, nesse sentido, um evento de linguagem e as práticas artísticas se tornaram um campo potente de problematização da linguagem a partir do século XX.

Como afirma Jacques Rancière em *O inconsciente estético*, o hermenauta é um “sintomatologista que diagnostica os males” (RANCIÈRE, 2009, p. 34) dos indivíduos e da sociedade. De certa forma, o incômodo trazido pelo surgimento da psicanálise reverbera em um certo incômodo estético, no qual o mal-estar e os elementos patológicos passaram a se inscrever e dar notícias a respeito de uma época na qual, como Freud sentenciou, “o eu não é mais senhor em sua própria morada” (FREUD, 1944, p.295). De acordo com o filósofo francês:

Como pensar o lugar de Freud na história da arte? Não apenas o lugar de Freud “analista da arte”, mas do Freud cientista, médico da psyche, intérprete de suas formações e perturbações?(...)Freud afirma, como vimos, uma aliança objetiva entre o psicanalista e o artista, e mais particularmente entre o psicanalista e o poeta(...)Em matéria de psyche, de conhecimento de formações singulares do psiquismo humano e de seus mecanismos ocultos, o saber deles está mais avançado que o dos cientistas. (...) São portanto aliados do psicanalista, esse cientista que declara a igual importância de todas as manifestações do espírito e a racionalidade profunda de suas “fantasias”, aberrações e contrassensos. (Rancière, 2009, p.46-47)

A intenção do autor não é fazer nenhum tipo de metapsicologia, mas sim pensar como a teoria psicanalítica, que nunca se limitou as fronteiras traçadas pela clínica, se

constitui como um campo epistemológico fundamental para pensar o século XX, inclusive a situação da arte que, desde Freud, se avizinha das questões críticas levantadas pela psicanálise, sobretudo no que diz respeito aos modos pelos quais os regimes discursivos penetram no tecido da cultura e nos sujeitos falantes.

Mantendo esse mesmo movimento, o crítico e historiador da arte norte-americano Hal Foster em seu célebre texto *O retorno do real* também convoca a psicanálise para dialogar com a arte contemporânea. No ensaio, Foster se filia a Lacan para pensar movimentos artísticos que se forjaram ao longo do século XX a partir da relação com o trauma, na medida em que considera que “parte da arte contemporânea recusa essa antiga diretiva de pacificar o olhar” (FOSTER, 2014, p.136) para, em vez disso, sustentar que a angústia do trauma se anuncie com todo o esplendor.

Um dos temas caros a Foster é, justamente, a questão da repetição enquanto um procedimento exemplar da arte contemporânea. Foster diferencia a repetição do retorno do reprimido e a repetição que protege o sujeito do encontro com o real, com o não simbolizável que resiste ao sentido. Segundo ele:

Em seu seminário sobre o real, em 1964, Lacan faz uma distinção entre *Wiederholung* e *Wiederkehr*. O primeiro termo é a repetição do reprimido como sintoma ou significante, que Lacan denomina *autômaton*, também em alusão a Aristóteles. O segundo é o retorno discutido anteriormente: o retorno de um encontro traumático com o real, algo que resiste ao simbólico, que não é em absoluto um significante e que, como já mencionei, Lacan chama de *tiquê*. O primeiro, a repetição do sintoma, pode conter ou encobrir o segundo, o retorno do real traumático, que, desse modo, existe além do *autômaton* dos sintomas, além da “insistência dos signos”, e mesmo além do princípio do prazer. (Ibidem, p. 132)

Feita essa distinção, a respeito do primeiro caso, Foster afirma que é o tipo de repetição que em, na verdade, nos defender do real entendido como traumático. Repete-se para lidar com o desamparo frente ao real. Segundo ele, por exemplo, um dos modos de compreender os procedimentos de Andy Warhol na *pop art* tem a ver justamente com isso. Em *Ambulance Disaster* ou *Death in America*, séries de imagens produzidas na década de 60, Warhol opera com a repetição de acontecimentos traumáticos para integrá-los em uma economia simbólica. A repetição vem marcar o modo como Warhol responde à sociedade do espetáculo e a cultura de massas do mundo capitalista, elaborando as repulsivas e dolorosas sensibilidades no cerne de sua práxis artística.

Porém, quando nos referimos ao ensaio seminal de Freud sobre o infamiliar, estamos acenando para o segundo tipo de repetição, isto é, o que traz de volta o significante recalcado na história, seja a história dos sujeitos ou da própria cultura. Foster afirma que

parte da arte contemporânea recusa essa antiga diretiva de pacificar o olhar, unir o imaginário e o simbólico contra o real. É como se essa arte quisesse que o olhar brilhasse, que o objeto se sustentasse, que o real existisse em toda sua glória (ou horror) de seu desejo pulsátil, ou ao menos evocar essa condição sublime. Para tal, essa arte atua não só para atacar a imagem como também romper o anteparo ou indicar que ele já foi rompido. (...) Isso porque o real não pode ser representado; de fato, ele é definido desse modo. Como a negativa do simbólico, um encontro faltoso, um objeto perdido. (Ibidem, p. 136-137)

Sendo assim, a dimensão do infamiliar abarca esse elemento irrepresentável que, por ter sido soterrado e reprimido, retorna violentamente na consciência. Se a angústia parece ter entrado definitivamente no espaço da estética, um dos modos no qual podemos entender certas manifestações da arte contemporânea é a partir da via do infamiliar. O que retorna não é algo novo ou diferente, mas algo muito mais familiar e conhecido que foi recalçado e permanece sem significado. Como mostra Freud em “O inquietante”, a teoria psicanalítica alega que

tem de haver um grupo, entre os casos angustiantes, em que se pode mostrar que o elemento angustiante é algo reprimido que retorna². Tal espécie de coisa angustiante seria justamente o inquietante, e nisso não deve importar se originalmente era ele próprio angustiante ou carregado de outro afeto. Segundo, se tal for realmente a natureza secreta do inquietante, compreendemos que o uso da linguagem faça o *heimlich* converter-se no seu oposto, o *unheimlich*, pois esse *unheimlich* não é realmente algo novo ou alheio, mas algo há muito familiar à psique, que apenas o processo de repressão alheou-se dela. (Freud, 2010, p.360)

Podemos entrever em um campo significativo da arte contemporânea uma disposição para construir uma estética da angústia, na qual as práticas artísticas elaboram a lida com o trauma que se inscreve na cadeia significativa da linguagem. Na primeira sessão de *Ser e Tempo*, Martin Heidegger analisa o fenômeno da angústia. Enquanto uma disposição fundamental do estar no mundo, a angústia “abre pela primeira vez o mundo como mundo” (HEIDEGGER, 2005, p.251).

De certa forma, o filósofo alemão se aproxima de Freud com relação ao tema da *unheimlichkeit*, entendendo o sentimento de angústia como uma sensação de “não se sentir em casa”, retomando a ambivalência proposta por Freud entre o familiar/ relativo à casa e o infamiliar/não estar em casa do ensaio de 1919. Clarice tangenciaria essa dicotomia ao criar seu neologismo, descrevendo o quarto no qual encontra o inseto como infamiliar, um lugar estranho que um dia fora conhecido e íntimo. Para Heidegger, a estranheza da angústia, o não se sentir em casa, deve ser compreendido ontologicamente como o evento mais originário:

Na angústia, se está estranho. Com isso se exprime, antes de qualquer coisa, a indeterminação característica em que se encontra a pre-sença³ na angústia: o nada e o em lugar algum. Mas estranheza significa igualmente não se sentir em casa. (Ibidem, p.252)

A arte, ao trabalhar o tema da angústia, redireciona o vetor para o modo como as obras de arte foram usualmente compreendidas no campo estético. Em um certo sentido, um dos atributos da arte era orientar e familiarizar o homem com o mundo, reconciliando-o

2 No original: daß dies Ängstliche etwas *wiederkehrendes* Verdrängtes ist. O retorno ao qual Freud alude é, na verdade, o segundo tipo de repetição diferenciado por Lacan em seu seminário de 64 como *wiederkehr*. Trata-se, a partir do termo original, da repetição como o retorno traumático do real. Cf. FREUD, Sigmund. “Das Unheimliche”. In: Eine schwierigkeit der psychoanalyse. Gesammelte werke (werke aus den jahren 1917-1920). Fisher Taschenbuch Verlag: Frankfurt am Main, 199, p. 254.

3 Conceito basilar da fenomenologia de Martin Heidegger proposto em *Ser e tempo*, obra de 1927. Refere-se ao Dasein, o Ser-aí, modo de compreensão pre-ontológico do ser. “A pre-sença não é apenas um ente que ocorre entre outros entes. Ao contrário, ela se distingue onticamente pelo privilégio de, em seu ser, isto é, sendo, estar em jogo seu próprio ser”. Para Heidegger, o homem é o único ente para o qual está em jogo seu próprio ser. Cf. HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 8. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, p. 48

com a sua existência e “resolvendo o conflito entre o velho e novo no espaço da verdade”⁴ (AGAMBEN, 2012, p.178). As obras asseguravam, portanto, um lugar para o homem no mundo e devolviam seu olhar com as garantias que lhes inseriam um lugar na cultura e na tradição.

Uma vez rompido esse vínculo, a arte passou a se investir de um potencial de estranhamento causada pela deterioração do território familiar que as obras ainda convocavam. A propósito do efeito dessa ruptura, Francis Ponge afirmou a respeito de Pablo Picasso: “No século XX, os espelhos voaram em pedaços”. No lugar de semelhanças e reconhecimento, estava posto para a arte o inquietante, estranho e infamiliar como pressuposto estético.

Desse modo, para o filósofo francês Jacques Rancière, a teoria de Freud sobre o inconsciente só é possível graças a um novo regime de pensamento para a arte que, de certa forma, lhe é imanente. E não é por acaso que a psicanálise nasce quase simultaneamente aos gestos de Marcel Duchamp que mudariam totalmente o sistema artístico.

Por fim, a máxima freudiana na qual lemos “o eu não é mais senhor em sua própria casa” assinala que a descoberta do inconsciente e dos processos coligados a ele estranhariam os sujeitos no mundo, fazendo com que a infamiliaridade se transformasse em uma condição de nossa própria existência. Então, é de se esperar que a arte respondesse a essa nova situação operando a partir dos efeitos de um inconsciente estético, para o qual a angústia, e não a comodidade seria legitimada como procedimento poético exemplar na contemporaneidade.

A angustiante estranheza do mundo deve ser vista não como um traço negativo e desesperador para a arte, mas investida de uma potência vivificadora para as práticas artísticas. Uma vez hospedados na morada da linguagem, estamos diante do mal-estar na cultura, que emerge como um lugar terrível e incômodo. Como bem sintetizam as palavras que Lispector pôs na boca de sua demoníaca G.H., é que um mundo todo vivo tem a força de um inferno.

Referências bibliográficas:

- AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora 2012
- FOSTER, Hal. “O retorno do real”. In: *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo; Cosac Naify, 2014
- FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917- 1920)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010
- _____. “O mal – estar na civilização”. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira/ com comentários e notas de James Strachey; em colaboração com Anna Freud; assistido por Alix Strachey e Alan Tyson; traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996
- _____. (1917). *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (Conferências introdutórias sobre psicanálise)*. *Gesammelte Werke*, v. XI. Londres: Imago, 1944
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Editora Vozes, 2005
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009

A estética do cangaço. À luz dos conceitos nietzschianos de apolíneo e dionisíaco

Luciano Gutemberg Bonfim Chaves¹

*Corriam os anos trinta
No Nordeste brasileiro
Algumas sociedades lutavam pelo dinheiro
Que vendiam pelas terras
Coronéis em pés-de-guerra
Beatos e cangaceiros.*

(Zé Ramalho) [Cavalos do cão].

Consideramos para este trabalho o período histórico que vai de 1930 até 1940. Indo desde o momento do ingresso de mulheres no cangaço², altura em que o cangaço se transforma principalmente no campo estético - o que nos interessa nesta dissertação - até a morte do cangaceiro³ Corisco, comandante de um dos subgrupos de Lampião, acontecimento apontado como o último suspiro desta manifestação, respectivamente.

Acreditamos que o cangaceiro não era um bandido comum. Seus trajes e equipagem davam-lhe um ar épico e romanesco de profunda expressão do Nordeste do Brasil. Conseguiram fascinar pela sua imponente figuração ao mesmo tempo em que despertavam repulsa por conta da sua veia impiedosa.

E se há no cangaço um elemento épico, este é ainda exacerbado pelos trajes e equipagem dos cangaceiros, com os seus anéis e medalhas, seus lenços coloridos, seus bornais cheios de dobraduras, os chapéus de couro enfeitados com estrelas e moedas – tudo isso que coaduna perfeitamente com o espírito dionisíaco de dança e de festa de nossos espetáculos populares e compõe uma estética peculiar, rica e original (...) ⁴.

“O homem, ou ocasionalmente a mulher, que vive fora da lei como um celerado errante, aparentemente livre de qualquer restrição da sociedade, desperta uma fibra de nossa imaginação⁵”, conseguindo captar muitas vezes a atenção e a fantasia do povo,

1 Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC – Rio).

2 Tradição rural de resistência popular armada, contínua no tempo – dada a sucessão praticamente ininterrupta de grupos e de protagonistas – metarracial. Cf. MELLO, 2010, p. 22.

3 As palavras cangaceiro e cangaço, aparentemente começaram a ser usadas na década de 1830, e se relacionavam à “canga” ou “cangalho”, isto é, o jugo dos bois. Talvez o cangaceiro fosse assim chamado porque carregava seu rifle nas costas, como o boi carrega a canga. A princípio, significava um grupo de homens armados a serviço de um fazendeiro, mas a partir de 1900, os cangaceiros começaram a operar independentemente, só daí em diante é que a palavra “cangaceiro” começou a ser usada. Cf. CHANDLER, 2003, p.15.

4 ARIANO SUASSUNA Cf. MELLO, 2010, p. 13.

5 Cf. CHANDLER, p.13

chegando mesmo a exercer um fascínio sobre parte da população que cria e propaga lendas sobre os mesmos⁶.

Se repararmos bem, nos filmes, nas telas, no teatro, na literatura, na dança e na música que traz o cangaço como motivo ou inspiração, para além do contexto histórico e dos atos de violência e crueldade cometidos tanto pelos cangaceiros como pelas forças policiais, o que salta aos olhos, possivelmente rivalizando com a ambiguidade sobre serem os cangaceiros heróis ou bandidos, é a estética do cangaço, é *a moda cangaceira*. E esta *moda cangaceira* era:

A palavra que faltava para falar não mais da categoria, porém do sujeito: o cangaceiro autor e ator de sua história. A moda vai, então, criar o sujeito do cangaço, engendrar no imaginário o cangaceiro como o povo gosta: rico, fidalgo, belo, de uma beleza requintada, exótica, porém real, porque estruturada na ordem dos signos e dos sentidos, no simbólico e no imaginário⁷.

Ressaltamos que os primeiros indivíduos denominados de cangaceiros se vestiam de maneira semelhante à qualquer morador comum do nordeste brasileiro que vivia no campo ou em pequenas vilas em fins do século XIX ou no começo do século XX.

Porém, depois do ingresso de Lampião no cangaço, e principalmente após a entrada de mulheres no seu bando, este movimento armado de resistência popular e unicamente masculino em sua gênese, mesmo diante das agruras e da rudeza da vida, passa a apresentar os seus integrantes vestidos de maneira bela, chegando muitas vezes ao extravagante.

Surgem, neste momento, os traços que caracterizaram os cangaceiros através desta nova roupagem, inaugurando uma nova paleta e outros registros de colorações, materiais e símbolos, chegando ao que se poderia chamar de apoteose da estética do cangaço.

Neste momento, se fortaleceu a imagem que se estabeleceria como sendo a imagem representativa do cangaço e do cangaceiro através desta moda criada sob o sol do sertão.

“Nas cores, apesar de Lampião apreciar, por vezes o padrão xadrez, a mocidade do bando gostava mesmo era do vermelho”. Os cangaceiros, é bom considerar, não tinham medo das volantes, grupos policiais que os perseguia, muito menos das cores vivas, fortes, intensas.

Preenchiam-se de maneira desmedida de azuis e encarnados em suas vestimentas, em seus embornais, e adornavam-se de anéis de ouro carregados de pedras preciosas. Pululava a extravagante algazarra das cores em pleno cinza da caatinga. Os embornais, por exemplo, traziam uma festa de cores e motivos.

Ressaltamos o interessante detalhe de que, apesar de muitas vezes serem utilizados os mesmos materiais, técnicas de fabricação - e de serem os fabricantes, geralmente, também os mesmos, cada peça era única. Mesmo sendo confeccionada para indivíduos pertencentes ao mesmo bando não se encontravam peças repetidas. Sendo mantida assim, uma espécie de “aura⁸” que personalizava certa antipatia pela reprodutibilidade das peças em questão.

6 No caso específico do cangaço, este fascínio ultrapassou os umbrais da cultura popular, que se manifestava nas feiras através das cantorias e da literatura de cordel, e se propagou através do Cinema Novo (vide: “Deus e o diabo na terra do sol” ou “O Dragão da maldade contra o Santo Guerreiro”, de Glauber Rocha); da Literatura Brasileira (vide: Cangaceiros, de José Lins do Rêgo); das artes plásticas (vide: Cândido Portinari e Aldemir Martins); e na moda (vide: as criações da estilista Zuzu Angel).

7 LINS, 1997, p. 59.

8 BENJAMIN, 1993, p. 168

O chapéu⁹ de couro com abas largas e erguidas em meia lua repleta de signos sagrados ou místicos, carregado de moedas e peças de metal de diversas ordens é o ponto alto que caracterizava o traje do cangaceiro. “Como expressão de arte, o chapéu tem vida própria, podendo ser lido, em seus aspectos estético e místico, com ou sem o geral da vestimenta (...)”¹⁰. Uma blindagem mística a dividir atenção com o puro anseio estético.

Processo semelhante, tanto nos materiais e técnicas de fabrico como na exclusividade do modelo, era encontrado em outras peças que formavam o *conjunto da obra*. Por exemplo, nas bandoleiras¹¹, talabartes¹², cintos e cartucheiras de cintura, punhais e demais armas brancas, cantis de borracha ou de metal, bem como as cabaças para transportar água, além dos canecos, do coldre ou bainha das armas, sem esquecer a alpercata de couro carregada de filigranas “que comparecia com o básico da sonoridade do xaxado marcando o compasso resfolegante ao som do qual tinha lugar a dança da pisada¹³” que dava movimentação aos corpos metidos em calças apertadas na altura das canelas e folgadas do joelho para cima.

Muito mais do que guiada pelo caráter funcional das peças, a estética do cangaço se apresenta como arte plástica que se acha na indumentária, nos adereços postos nas armas e nas peças ordinárias de caráter utilitário. Também na dança apaziguadora dos fardos da vida e na música carregada de pulsações instigantes de ritmos do mundo.

Ganhando força como uma forma artística da profusão da vida no sertão nordestino. Criando situações em que obra de arte e artista, em seus aspectos mais singulares de individuação e sonho, ou de sociabilidade e delírio, se misturam de tal forma que *o homem não é mais artista, torna-se obra de arte*¹⁴ inserida na paisagem do sertão.

Nesta celebração da vida através da ligação entre artista e obra de arte, entre natureza e artista, entre a obra de arte que se faz homem e natureza ao mesmo tempo, a própria natureza celebra sua festa de reconciliação com o homem - tudo é extático e ao mesmo tempo cheio de nobreza e dignidade¹⁵.

Ao reagrupar o homem de maneira intrínseca ao seu *habitat*, esta forma de vida bandoleira, *vida cangaceira*, incerta, aventureira e trágica produziu esta estética particular e afirmativa da própria vida que a gerou e a viu nascer e crescer e gerar outros rebentos de suas próprias entranhas, sendo esta vida não apenas a responsável pela concepção de si mesma, mas também pela criação e propagação da exuberância dos seus rebentos *transcritos* na forma de uma estética vigorosa.

Os traços, formas, cores, ritmos, instrumentos, a composição, o desenho, a luz, a matéria, o suporte, os símbolos e temas escolhidos, as técnicas empregadas, o estilo a se inventar pelas remotas influências. A releitura de antigas imagens, comparando-as, selecionando-as, valorizando-as, reorganizando-as, entrelaçando-as, utilizando-as, recriando-as e as compartilhando por meio da própria vestimenta, dos próprios

9 [...] o chapéu representa a figura humana. Representa a cabeça, a sede do juízo, do raciocínio, da vontade. Outrora, como toda gente não dispensava o chapéu, sair sem ele dizia-se sem cabeça, andar sem a cabeça. Perdeu a cabeça? Perdi minha cabeça! Eram frases alusivas ao uso do chapéu. Símbolo de autoridade. Cf. CASCUDO, s/d, p. 267.

10 MELLO, 2010, p. 73.

11 Correia forte de couro destinada a sustentar a espingarda no ombro. Idem, p. 92

12 Espécie de sobrepele do traje, que podia cruzar o tórax em xis, com alça dupla, apinhavam-se moedas de ouro e prata, em meio a centenas de ilhoses esmaltados brancos. Ibidem, p. 92.

13 MELLO, 2010, p.99.

14 NIETZSCHE, 2015, P. 28.

15 Idem, p.21.

instrumentos que andavam agarrados ao corpo, da criação e manifestação da beleza, da própria vida reinventada pelo incessante diálogo com o mundo.

O relacionamento dos cangaceiros com a arte passa a ser mediado pela vida, à medida que a vida passa a ser mediada pela arte. Uma constante luta geradora de interação entre a arte e a vida que os leva ao encontro de si mesmos estimulada pelos sentimentos e percepções que trazem um êxtase por meio da vivência e experiência artísticas que realizam uma síntese expressa por meio das artes plásticas constantes em sua equipagem, armamento e vestimenta, bem como pela dança e pela música que compõem esta “ópera sertaneja”.

A estética do cangaço é uma estética orgânica, ligada diretamente à vida. É uma estética brasileira. É arte popular que carrega uma forte representação simbólica de resistência e opulência. A reconfiguração dos símbolos imemoriais que chamavam a atenção pela beleza e pelo misticismo se transfigura em elementos de composição estética. O elemento plástico fortalece o que há de épico. A transfiguração de símbolos místicos em expressões artísticas estabelece um rico conjunto visual.

A estética do cangaço se apresenta como essa forma entusiasmada de afirmação da vida no sertão nordestino. Nestes atos em que obra de arte e artista se amalgamam de tal forma que se tornam indissociáveis e *transcriam*, nestas ocasiões, a concepção trágica do mundo em seus aspectos mais singulares de individuação e sonho (Apolíneos) ou de sociabilidade, embriaguez e delírio (Dionisíacos). E “apolíneo e dionisíaco são impulsos artísticos que emergem do seio da natureza independentemente da mediação do artista¹⁶”.

Estes “impulsos artísticos da natureza”, estes conceitos fundamentais para se buscar compreender a visão de Nietzsche sobre a arte, nos são apresentados nas primeiras páginas da obra “O nascimento da tragédia – helenismo e pessimismo” e nas conferências que antecederam a publicação do livro em 1872, quando o filósofo afirma que:

Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à intelecção mas à certeza imediata da *introvisão* [*Anschauung*] de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligada à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações¹⁷.

Apolíneas são as manifestações que expressam exatidão, harmonia, ilusão, prudência, equilíbrio entre as formas, especialmente através do uso da racionalidade, personificado na arte do *figurador*, como forma de individuação. Representa as medidas e os limites visíveis da vida, pois representa o deus do sol, é o símbolo da luz.

Dionísio é a expressão da vida como uma experiência autêntica, na qual a alegria é vivida quando a situação o pede e o sofrimento não é negado quando a dor se lhe apresenta. A embriaguez causada pelo vinho (ou cachaça, neste caso), pela música e pela dança, reintroduziria o ser humano pela multiplicidade de si mesmo a se tornar uno com a natureza, com o universo. A experiência viva que se revive e se fortalece no ritual, a força dionisíaca. Dionisíacas são as manifestações desmedidas, amorfas, autênticas, representadas no sexo, na música, no sofrimento.

16 DIAS, s/d, p. 30.

17 NIETZSCHE, 2015, p. 24.

Iluminada e embriagada pelo sol e luar do sertão, a experiência da verdade dionisíaca se faz indissociavelmente ligada à bela forma da aparência apolínea, sendo assim capaz, com sua música e seu mito, de justificar a existência do pior dos mundos¹⁸.

Essas duas forças que surgem da natureza, na maior parte do tempo viviam em conflito aberto, como forças antagônicas, quando na verdade são complementares e se manifestam através do sonho e da embriaguez.

“O sonho é a força artística que se projeta em imagens e produz o cenário das formas e figuras¹⁹”. Ao tempo em que

A embriaguez é o estado que destrói, despedaça, abole o finito e o individual. Na embriaguez, desfazem-se os laços do *principium individuationis*, rasga-se o véu das ilusões para deixar aparecer uma realidade mais fundamental: a união do homem com a natureza²⁰.

“Para que a arte se torne uma atividade do ser humano é preciso que o indivíduo dê forma ao sonho e a embriaguez²¹” e o cangaço inspira essa *transcrição* do laço trágico do apolíneo e do dionisíaco em suas manifestações estéticas.

Na estética do cangaço, a força apolínea se expressa nos arranjos visuais que transitam pela gama das cores primárias sobre as roupas que se tornam os suportes vivos dos tecidos que se mostram em tons azuis, cáquis ou beges, principalmente. Estética que se vale de detalhes minimalistas incrustados em seus pequenos movimentos de constituição visual e arranjos cromáticos nas peças de adorno humano ou de adereços de objetos comuns do cotidiano.

O *figurador apolíneo* está presente desde o momento da concepção, planejamento, desenho, marcação nas folhas guias ou moldes, até o traço feito nas peles curtidas de animais silvestres, ou mesmo domésticos, da fauna do Nordeste, ou nos instantes que envolvem uma espécie de urdidura e cardadura para estabelecer na trama do tecido, as tramas que a imaginação engendra na fisicalidade da execução das agulhas e linhas no tecido que envolverá o corpo que se deslocará sobre o mundo a constituir a vida e o mundo e o próprio ser no mundo.

Seria o momento em que através do ato de criação, ato substancialmente de rebeldia, se construía, dentro da precariedade material das populações marginalizadas, os objetos comuns que eram *transcriados* em obras de arte e objetos estéticos.

Esse momento também se constitui como um momento de reorganização intuitiva diante das malvadezas do dia-a-dia²². O momento da criação seria um momento de higiene mental para os cangaceiros, uma espécie de aprimoramento e compreensão de si mesmo. Uma catarse [*kátharsis*] “às avessas” que se dava não com o público, a princípio inexistente enquanto plateia, mas com o próprio criador no momento de preparação do ato da criação das manifestações expressivas até a criação propriamente dita materializada na forma de objeto.

Desejo de fruição estética e de comunicação através de uma linguagem visual que se dirige do universo das cores vivazes, dos motivos coloridos, das técnicas e das combinações que marcavam uma presença forte e um desejo de representação de um sentimento de pertencimento ao nicho cultural em que estava inserido. Este desejo de fruição estética e comunicação via linguagem visual perpassa o cangaço como uma bala certa ou um impiedoso punhal.

18 MACHADO, 2005, p. 10.

19 DIAS, s/d, p. 26

20 Idem, p. 27.

21 Ibidem, p. 30.

22 MELLO, 2010, p. 21.

E o impulso dionisíaco se mostra na música e na dança, pois “com cantos e danças, esse ser entusiasmado, possuído por Dioniso, manifesta seu júbilo. Dá voz e movimento à natureza²³” quando os sentidos se embriagam, desmesuram-se, desregram-se e dão a conhecer o instante em que a individualidade se dissolve no *corpus coletivo* e substancial de encontros não mediados pela razão.

Mesmo diante da possibilidade do aniquilamento real de suas próprias vidas quando em campo de batalha, por exemplo, a música permitia através de uma espécie de transe coletivo, de delírio grupal, de embriaguez dos sentidos, um apaziguamento momentâneo de si mesmo e uma eliminação da individuação que se reconfigurava posteriormente numa imersão imediata no caldo existência para se manifestar depois como sendo o necessário elemento regulador do equilíbrio ausente - uma reorganização da desmesura, sendo a canção popular “a forma mais simples da união do apolíneo e do dionisíaco²⁴”.

Na execução do “Xaxado”, estilo musical criada pelos cangaceiros, a música não nasce de uma preocupação teórico-moral, mas de uma possibilidade guerreira de afirmar-se pelo canto e pelo ritmo pulsante dos sons. “Na canção popular, a melodia é o espelho musical do mundo, as estrofes produzem uma profusão de imagens e as palavras procuram imitar a música.²⁵” A música cantada pelos cangaceiros em batalha ou quando em momentos de trégua ou paz, tornava a vida mais leve ao mesmo tempo em que se coloca como afirmação da existência.

Nesta sintonia,

Nietzsche pensa a música como arte dionisíaca que traduz diretamente a dor e o prazer do querer, mas não como arte puramente dionisíaca, pois carrega em si um elemento plástico, cuja função é dominar a torrente unitária da melodia e da harmonia e apaziguar a dor²⁶.

O estado dionisíaco se encontra na simultaneidade, e não na alternância entre lucidez e embriaguez.

Dioniso também se manifesta no “Xaxado²⁷”, que em um primeiro momento foi denominada de “Pisada”, dança exclusivamente masculina, executada pelos cangaceiros sem acompanhamento instrumental para o canto, com o ritmo marcado pela coronha dos rifles, batidos no chão.

As danças e músicas presentes no cangaço em noites sertanejas dialogam com as imagens apolíneas presentes na indumentária dos cangaceiros. Vestidos em seus trajes guerreiros, com seus corpos que carregam as telas impressas, se tornam uma grande obra de arte viva a realizar intervenções visuais na própria paisagem que agora se torna total pela integração entre, natureza, homem e obra de arte.

As imagens compostas e gravadas nas indumentárias bailavam nos corpos e se entregavam ao despudor do delírio dionisíaco. O corpo, a vida, a natureza, a terra, tudo em intercomunicação sensorial. Aqui se sobressaía sobre tudo o mais, a anarquia dos impulsos dionisíacos, a pulsação exuberante da vida.

Por esta via, a estética do cangaço *transcria* de maneira desassombrada na ternura pontiaguda dos mandacarus em flor estes dois impulsos, o apolíneo e o dionisíaco. E esse

23 DIAS, *s/d*, p.29.

24 Idem, p. 46.

25 DIAS, *s/d*, p. 13.

26 Idem, p.35

27 O nome “Xaxado” deve ter surgido como uma corruptela onomatopaica do “xá-xá-xá” oriundo da vibração sonora emitida pelas alpercatas de couro ao se arrastarem no chão.

ato de *transcrição* é autêntica rebeldia afirmativa da vida. Levando-nos a *transvê* o mundo e a existência sob outras molduras da realidade.

“Assim como para Nietzsche, a tragédia (...) tem uma função de transformar o sentimento de desgosto causado pelo horror e absurdo da existência, numa força capaz de tornar a vida possível e digna de ser vivida²⁸”, a estética do cangaço possibilita uma *transcrição* das contendas e complementaridades entre os impulsos apolíneos e dionisíacos, entre o sonho e a embriaguez, pois “o artista sem entrar em um destes estados não pode criar²⁹”, para gerar nos sertões nordestinos uma estética da riqueza de cores, da imponência visual, da afirmação do existir diante das dores e horrores da existência.

Assim, pois, consideramos a estética do cangaço uma transgressão de *fisionomia arcaizante* que se apresenta como uma prática resistente à modernidade em pleno coração da modernidade artística brasileira. Projeta um olhar *vesgo* para o futuro ao mesmo tempo em que lança vários olhares para o passado remoto.

A estética do cangaço realiza uma transgressão quando “*remixa*” o arcaico, quando o reorganiza, entrelaça e *transcria* esteticamente na natureza do sertão os impulsos apolíneos e dionisíacos e remodela o mundo, a vida e a arte, esta singular forma de representação e interpretação da realidade que se transforma constantemente. Manifestando-se dentro dos possíveis “legados e deslocamentos da tradição³⁰”.

28 DIAS, s/d, p. 59.

29 Idem, p.26.

30 OSORIO, 2017, p. 174.

Referências bibliográficas:

- BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. 5ª edição. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- CASCUDO, Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- CHANDLER, Billy James. Lampião: o rei dos cangaceiros. 4ª edição. Tradução: Sarita Linhares Basted. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.
- DIAS, Rosa Maria. Nietzsche e a música. Rio de Janeiro: Imago, s/d.
- LINS, Daniel. Lampião: o homem que amava as mulheres. São Paulo: Annablume, 1997.
- MACHADO, Roberto (Org.). Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.
- MELLO, Frederico Permanbucano de. Estrelas de couro. A estética do cangaço. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.
- NIETZSCHE, Friedrich. O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo. Tradução: J. Ginsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- OSÓRIO, Luiz Camillo. Olhar à margem: caminhos da arte brasileira. São Paulo: SESI-SP Editora/Cosac Naify, 2016.
- RAMALHO, Zé. Cavalos do cão. Rio de Janeiro, CBS, 1981. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WRmJJSmzHKs> Acesso em 10 dez. 2018.

Entre o passado e a pós-história

Manuela Fantinato¹

*Quem já não tem nenhuma pátria,
encontra no escrever a sua habitação*

(Theodor Adorno)

Vilém Flusser e Hannah Arendt jamais se conheceram pessoalmente, mas tiveram contato por meio de Celso Lafer que, no prefácio de *A Dúvida* – livro que Flusser escreve provavelmente entre fins dos anos 1950 e início dos 1960 – relata ter apresentado ao autor, ainda como estudante de pós-graduação nos Estados Unidos, a obra de Arendt. Flusser teria se encantado como, partindo de premissas diferentes, tenham chegado, segundo ele, a conclusões parecidas, e envia a ela um exemplar do livro que só seria publicado após sua morte. Até onde se sabe, o interesse de Hannah Arendt pela obra do filósofo tcheco não foi o suficiente para influenciar nenhuma reflexão mais profunda. Ele, ao contrário, dialoga com suas ideias em pelo menos duas ocasiões: um ensaio publicado no *Estado de S. Paulo* em 1969, no qual se apropria do conceito de “banalidade do mal”, e uma carta a Lafer,² em que propõe uma reformulação das categorias de labor, trabalho e ação, analisadas em *A condição humana*.

O tcheco Vilém Flusser fugiu de Praga em 1939 rumo à Inglaterra e, de lá, ao Brasil, onde chegou em 1940. Após quase duas décadas de isolamento intelectual, entrou para a vida cultural paulista como colaborador do jornal *Estado de S. Paulo* e, posteriormente, como professor na USP e na FAAP – mesmo tendo tido formação universitária interrompida pela Segunda Guerra. Retornou à Europa no início da década de 1970, estabelecendo-se na França, e tornou-se mundialmente conhecido como teórico dos meios de comunicação, sobretudo a partir da publicação de seu livro sobre fotografia, *A Filosofia da Caixa Preta*, publicado no Brasil em 1985 e traduzido para mais de 10 línguas. Entretanto, escrevia sobre os mais diversos temas, de filosofia da linguagem à fenomenologia, de epistemologia à ciência, em pelo menos quatro línguas, alemão, português, inglês e francês. Rejeitava a denominação de filósofo, preferindo a de escritor.

A alemã Hannah Arendt deixou seu país, em 1933, já possuindo título de doutorado e uma breve experiência de oito dias em prisão nazista. Passou por Praga e Genebra, antes de fixar-se em Paris, onde manteve produção política e intelectual, até se ver obrigada a fugir novamente, em 1941, desta vez via Espanha e Lisboa, não sem antes passar algumas semanas em um campo de concentração. Estabeleceu-se em Nova York, onde

¹ Pesquisadora do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, bolsista de Pós-Doutorado Junior pelo CNPq.

² Data de 1975, de acordo com o mesmo prefácio.

manteve intensa vida intelectual, tanto nos meios acadêmicos como fora dele, tornando-se reconhecida mundialmente com a publicação de *Origens do totalitarismo*, em 1951. Foi responsável pela cobertura do julgamento do oficial nazista Adolf Eichmann para a revista *New Yorker*, que resultou no livro *Eichmann em Jerusalém*, de 1963, recebido com bastante controvérsia. A parte mais relevante de sua obra foi escrita em inglês, e também recusava o título de filósofa, afirmando interesse em teoria política.

Independente de terem dialogado diretamente ou não, pode-se dizer que Vilém Flusser e Hannah Arendt são contemporâneos, no mesmo sentido que faz Arendt aproximar Rosa Luxemburgo, Bertold Brecht e Martin Heidegger, por exemplo, em *Homens em tempos sombrios*. Aproximá-los significa reconhecer o quanto foram afetados por tempo histórico comum e, sobretudo, o quanto empenharam-se na sua compreensão – ou, para usar as palavras de Flusser em *A Dúvida*, na tentativa de estabelecer “novo senso de realidade” frente a ele. Não à toa, eles deram suas contribuições sobre o que entendiam ser esse tempo histórico, cuja emergência parecia desestabilizar a pertinência das categorias tradicionais de compreensão e explicação do mundo – algo que ressoa as palavras que Arendt utiliza para caracterizar os textos reunidos em um de seus livros, *Entre o passado e o futuro*: “são escritos em um mesmo tom ou em tons relacionados” (Arendt, 2016, p. 42).

Diálogo, aliás, é, para Flusser, uma categoria essencial. Ele entende a sociedade ocidental como tecido comunicativo, no qual distingue dois modelos de conhecimento, o discursivo e o dialógico. O primeiro fala **sobre** objetos e o segundo **com** outros. Discursos são sistemas de acúmulo e transferência de informações, mas só o diálogo produz informações novas, a partir da síntese de informações disponíveis. Ambos os modelos são interdependentes, pois diálogos precisam de discursos para sintetizar, e todo discurso pressupõe diálogo, ou seja, informação nova para transmitir. Articular, em perspectiva dialógica, a obra destes dois autores significa contrapor e aproximar algumas de suas ideias de modo a ampliar sua discussão e refletir sobre a pertinência e a complexidade de determinadas nuances do pensamento de ambos. Trata-se de atitude que visa à produção de informação nova a partir da compreensão; não da comprovação.

Para compreender melhor as reflexões de Hannah Arendt sobre o tempo histórico é preciso partir do conceito de história que apresenta no ensaio “O conceito de história – antigo e moderno”, escrito em 1957 e publicado em *Entre o passado e o futuro*, de 1961. O livro faz uma espécie de síntese das questões centrais do pensamento da autora e, em linhas gerais, se debruça sobre aspectos da modernidade e de sua crise. O moderno conceito de história deve ser lido sob esta ótica; é a partir do esvaziamento de seu sentido, e com ele de determinada sensibilidade, que se dá o diagnóstico que faz a autora.

Para os antigos, segundo ela, o tema da história eram os feitos e eventos extraordinários que interrompiam o eterno e imutável ciclo da natureza. Feitos e eventos cuja grandeza inquestionável e evidente lhes conferia imortalidade – uma característica secular, ligada à perenidade do mundo natural.

A História acolhe em sua memória aqueles mortais que, através dos feitos e palavras, se provaram dignos da natureza, e sua fama eterna significa que eles, em que pese sua mortalidade, podem permanecer na companhia das coisas que duram para sempre. (Arendt, 2016, p 78).

O que rompe com esse conceito clássico não é um distanciamento da natureza, o que se poderia supor pela distinção entre ciências Naturais e Históricas – que marca justamente o século que ficará conhecido como “Século da História” – mas a instauração de uma experiência de temporalidade baseada na noção de processo. Para Hannah Arendt, a época moderna, e com ela uma nova sensibilidade histórica, começou quando o homem descobriu, com auxílio do telescópio, que a natureza não era eterna, imutável, mas que se comportava de modo inteiramente diferente do que se previa até então. A natureza não parecia mais revelar-se aos sentidos do homem. Nas palavras da autora: “o embaraço começa quando a natureza se evidencia inconcebível, isto é, impensável igualmente em termos de puro raciocínio” (Arendt, 2016, p 86). Quando os sentidos não são mais capazes de revelar as verdades, surge, em seu lugar, a razão. Uma razão, porém, entendida como “mera faculdade de lidar com as consequências”³ de um mundo que se mostrava imprevisível. Naturalmente, o interesse pelas coisas desloca-se para os processos – do *que* para o *como*:

Na época moderna, a História emergiu como algo que jamais fora antes. Ela não mais compôs-se dos feitos e sofrimentos do homem, e não contou mais a estória de eventos que afetaram a vida dos homens; tornou-se um processo feito pelo homem; o único processo global cuja existência se deveu exclusivamente à raça humana. (Arendt, 2016, p 89)

A mudança de enfoque termina por conferir à sequência temporal a confiança que os sentidos haviam perdido. Essa organização do tempo tornou-se tão fundamental para a compreensão desse novo mundo que foi estabelecido um calendário permitindo que, tanto ao passado quanto ao futuro, jamais uma interrupção se impusesse. Dessa forma, o homem recuperava uma certa imortalidade secular perdida com o advento cristão – que a lançou para além do mundo físico – criando um processo sem início nem fim. “A grande vantagem desse conceito foi o estabelecimento, pela dupla infinitude do processo histórico, de um espaço-tempo em que a noção mesma de um fim é virtualmente inconcebível” (Arendt, 2016, p. 109).

Porém, Hannah Arendt fala, naqueles fins dos anos 1950, já como cidadã americana, em seu segundo exílio, após a experiência de oito anos atuando junto a organizações judaicas na assistência e no apoio a refugiados e fugitivos de guerra na França. Escrevendo a partir de cultura e em língua que, embora estranhas, parecem tê-la abrigado o suficiente para permitir-lhe desenvolver suas reflexões, a autora não tem como ignorar a agressividade com a qual o fio de continuidade que ligava seu próprio presente ao passado havia se rompido.

De sua lacuna, Arendt observa que a dupla finitude da história tirou do homem sua capacidade de ação. Enquanto processo “feito” pelo homem, a história traçou o progresso como objetivo, tendo nele um projeto e atribuindo a ele seu significado preconcebido. A ação, no entanto, está ligada ao sentido, algo que escapa aos desígnios de seu autor, realizando-se e deixando-se conhecer justamente no seu fim, imprevisível. “A crescente ausência de sentido do mundo moderno é talvez prenunciada com maior clareza que em nenhum outro lugar nessa identificação de sentido e fim.” (Arendt, 2016, p. 113). A verdadeira ação, a obra humana, é transformadora e não utilitária. Se o sentido da história está contido em seu processo e esse processo é infinito, a história deslocou-se das mãos do homem, que a perdeu.

³ As aspas aqui são da própria autora, na página 87 do livro, atribuídas a Hobbes, porém sem qualquer referência.

Nesse ponto, permitam-me um salto para uma outra lacuna, aquela na qual Vilém Flusser articula seu pensamento sobre a história, algo que já vinha exercitando desde pelo menos o início dos anos 1970 quando, após cerca de 30 anos vivendo no Brasil, retorna à Europa, publica, primeiro em português, em 1983, depois em alemão, em 1990, o livro *Pós-história*. Embora também declare não pretender dar instruções, a obra começa com um *Modo de usar*, em que atesta ser um “discurso que corre a partir do desespero rumo à esperança” (Flusser, 2011, p 28). Se o prefixo “pós”, anunciado no título, pode indicar um esforço de ultrapassar a história, Flusser declara que visa “superar” (aspas do próprio autor) não apenas história como também geografia. “O texto se quer distanciado, precisamente por querer atingir aquele concreto que se esconde por detrás da história, e da geografia.” (Flusser, 2011, p 17).

Flusser estabelece Auschwitz como evento-limite, símbolo e fronteira entre duas temporalidades. Pautado, inicialmente, por noção uma mítica de existência, que se realiza numa ideia de destino, e, posteriormente, com a crescente influência das ciências da natureza, na noção de um mundo regido pela causalidade, a humanidade chegou no que Flusser entende ser seu mais perfeito resultado em Auschwitz – “um evento incomparável, inaudito, jamais visto, [que] ocorreu recentemente e esvaziou o chão que pisamos” (Flusser, 2011, p 20). Não se trata de evento extraordinário que rompe com um modelo, mas justamente o contrário, que o realiza. Auschwitz é, para Flusser, a realização característica da nossa cultura (Flusser, 2011, p 21), que se repetirá sob outras formas, se não for conscientizada (Flusser, 2011, p 24). É símbolo do fim da história, a realização de um processo civilizatório que homogeneizou a história ocidental em valores e visões comuns, automatizando seu funcionamento. “

Pela primeira vez na história da humanidade pôs-se a funcionar um aparelho, o qual, programado com as técnicas mais avançadas disponíveis, realizou a objetivação do homem pelo homem, com a colaboração funcional dos homens. (Flusser, 2011, p 25).

O que se coloca é a experiência urgente e inegável de ruptura de continuidade, com o surgimento de novo modelo cultural que corta radicalmente com as categorias que imperavam até então e que Flusser reconhece como históricas. O pensamento histórico é formado por modelos que chamou de finalístico e causalítico, que coexistem, se sobrepõem e confundem em uma mesma noção de tempo linear teleológico. O primeiro seria associado à tradição religiosa, mas, sobretudo, política, que projeta mundo orientado por propósito ou meta e “considera o universo situação que representa um estágio num progresso rumo a um estágio final estendido” (Flusser, 2011, p 39), enquanto o segundo está associado ao discurso científico por excelência, que entende o “universo situação que surgiu necessariamente de situações prévias, e que terá por consequência situações necessárias futuras” (Flusser, 2011, p 39). Se o caminho linear em direção ao progresso que a sociedade vinha perseguindo chega a Auschwitz, e, depois dele, nos Gulags, na bomba atômica e nas várias crises que se desenrolaram no século XX, tornou-se claro que ele não tem sentido. A partir daí, “os passos pelos quais avançamos rumo ao futuro soam ocos” (Flusser, 2011, p 19).

Distinguindo-se das visões finalística e causal que operavam e ordenavam a experiência até então, o pensamento pós-histórico é caracterizado por visão programática da existência, já que parte de mundo em que a cultura se transformou em programa. O que a caracteriza é o acaso, nela o universo é situação na qual existem virtualidades inerentes

que se realizam, a qualquer momento, sem qualquer planejamento ou lógica. A ruptura que representa não se pauta na quebra da linearidade das visões causal e finalística, típicas da história, mas no embaralhamento completo de referências ao acaso, de modo que se torna impossível qualquer relação necessária de fim ou causa, qualquer inteligibilidade. O programa absorve a história e a transforma em pós-história. Ao assumir a realidade do acaso como princípio estrutural da sociedade, a visão programática é a visão do absurdo.

No mundo pós-histórico em que vive Vilém Flusser naqueles anos 1980, o homem foi transformado em um funcionário que perdeu seu contato direto com o mundo, pois deixou de agir nele. Ele *funciona* através de aparelhos e programas, programando suas operações sem se ater que, à exemplo de Auschwitz, sua realização não pode representar nada além do fim. Sua liberdade foi tragada pelo programa e, com ela, sua capacidade de reflexão e resistência, de compreensão do mundo que o cerca. A pós-história se revela um presente entrópico, não exatamente cíclico, mas abissal, labiríntico; situação incomparável e, por isso mesmo, incompreensível. Se, por um lado essa incompreensibilidade faz com que os homens percam a fé uns nos outros, por outro, determina a urgência de se criar categorias capazes de tornar compreensível sua existência, ou melhor, recuperar a humanidade perdida. “Se afirmarmos ser nossa situação incomparável, desistiremos do esforço de captá-la.” (Flusser, 2011, p 19)

Tanto para Hannah Arendt, quanto para Vilém Flusser, o homem contemporâneo está alienado do mundo. Tendo transformado a história em um projeto rumo ao progresso, perdeu sua própria obra e terminou solitário. A sociedade de massas na qual vaga “nada mais é que aquele tipo de vida organizada que automaticamente se estabelece entre seres humanos que se relacionam ainda uns aos outros mas que perderam o mundo outrora comum a eles” (Arendt, 2016, p126). Reduzido a um funcionário ou programador, o homem de Flusser também é ser solitário, uma vez que não é capaz de reconhecer-se nos outros homens. É desorientado, pois não se reconhece no mundo em que habita.

Nesse diálogo imaginário sobre um mundo que perdeu o sentido, Hannah Arendt se abriga na saída pelo pensamento. Para ela, todo homem representa potencialmente um corte diametral nessa dinâmica linear que automatiza o processo histórico e, estando no epicentro de um choque entre passado e futuro, converte-se em uma metáfora da própria atividade do pensar. Ela permite suspender essas forças para analisa-las e compreendê-las, o que é condição para retomar a ação. Os ensaios apresentados em *Entre o passado e o futuro*, se inserem nesse espaço de compreensão, em que põe em suspenso o problema da verdade para exercitar *como* pensar. A autora ressalta, no entanto, seu pressuposto de que o pensamento – em especial o seu – emerge de incidentes da experiência viva e a eles deve permanecer ligado (Arendt, 2016, p, 41).

Flusser, no entanto, dá um passo além ao propor uma solução para o diagnóstico de Arendt. Em seu caminho rumo à esperança, a pós-história está raiando, deixando sempre, no entanto, uma pequena brecha, pois o homem está sempre aberto para o reconhecimento de si mesmo nos outros. Sua saída é a arte, símbolo do gesto livre, e por isso criador, que pode se dar em muitas áreas. O que o caracteriza esse gesto, mágico, segundo o autor, é permitir o contato com a experiência imediata e concreta que desautomatiza. O mundo pós-histórico é inabitável, mas é do incômodo causado por essa condição, da solidão do ser humano, que se torna possível a ação transformadora.

As reflexões propostas por ambos os autores a respeito dessa sensibilidade histórica partem claramente de um tempo – ou de uma suspensão de determinado tempo – que é o deles. Não se trata apenas do tempo de uma contemporaneidade que revelou um corte profundo com uma tradição que pudesse deixar alguma herança, mas sobretudo do tempo inarticulável da experiência de exílio.

Em *Nós, refugiados*, de 1943 – um dos raros exemplos em que assume a primeira pessoa – Hannah Arendt reflete sobre sua própria experiência de quem havia sido forçada a deixar a terra natal e, com ela, todo um universo de referências em que se projetava e identificava.

Perdemos nosso lar, o que significa a familiaridade de uma vida cotidiana. Perdemos nossa ocupação, o que significa a confiança de que temos alguma utilidade nesse mundo. Perdemos nossa língua, o que significa a naturalidade das reações, a simplicidade dos gestos e expressão espontânea dos sentimentos. Deixamos nossos parentes nos guetos poloneses, e nossos melhores amigos foram mortos em campos de concentração, e isso significa a ruptura de nossa vida privada” (Arendt, 2016, p. 478)

O *nós* de Hannah Arendt aparece ao mesmo tempo como uma impossibilidade e uma necessidade. Se, por um lado, a primeira pessoa do plural parece ser a única maneira possível para se tratar de um assunto tão drasticamente pessoal, por outro, revela-se impossível, uma vez que se trata de experiência incompartilhável, mesmo quando vivida em grupo. O rompimento do fio da memória significa a perda de continuidade com a própria vida e tudo aquilo que dá sentido à sua experiência particular.

Em *Origens do totalitarismo*, de 1951, a autora trata do problema dos refugiados e apátridas na Europa após o fim da Primeira Guerra, destacando a dificuldade em distinguir suas categorias. Para além de uma discussão sobre identidade nacional e sua desestruturação no mundo contemporâneo, a figura do refugiado, exilado ou expatriado – qualquer que seja o nome que se queira dar para os deslocados do século XX – remete, sobretudo, à ideia de uma renovação de categorias – ou seja, à consciência de que as referências políticas não dão mais conta das experiências concretas. Por isso, comentando o texto *Nós, refugiados*, Agamben defende que o termo refugiado seja reconhecido como um conceito-limite que põe radicalmente em questão os princípios do Estado-Nação, ao mesmo tempo em que abre terreno para uma “*no-longer-delayable renewal of categories*” (Agamben, 1995, p. 117).

Se o exilado é obrigado a reconfigurar-se a si e ao mundo em um novo lugar, obedecendo a novos códigos, em nova língua, o exílio contemporâneo é marcado, sobretudo, pela total impossibilidade de retorno a qualquer *locus* físico ou simbólico de conforto e reconhecimento. A consciência de que o século XX representa o fim de determinada sensibilidade temporal coincide com a desestruturação das fronteiras de um mundo atravessado por fluxos reais e imaginários, em que fronteiras de país não cansam de mover-se. Não é possível voltar para casa, pois não há casa para voltar.

A escolha da palavra exílio, neste trabalho, encontra eco na afirmação que Vilém Flusser faz no ensaio *Exile and Creativity*, publicado pela primeira vez em 1985 e, novamente, no livro póstumo *The freedom of the migrant*:

It is not the purpose of this essay to examine the existential and religious connotations of the concept of exile. But everything that is said here should resonate with what Christians mean when they speak of the exile from paradise, with what Jewish mystics mean when they speak of the exile of the divine spirit from the world, and with what existentialism means when it analyses the condition of a man as a foreigner in the world. This should resonate with all that I say here, even though I won't say it explicitly. (Flusser, 2003, p. 81)

Para Flusser, a palavra exílio leva em conta poética carregada de sentidos que extrapolam a história e dizem respeito a “*actual emigrants but virtual ones as well*”. Ressalte-se que o substantivo “*virtual*” denota potência, ideia que, se aqui carrega consigo a potencialidade de qualquer ser humano em se tornar migrante ou exilado, independente de suas condições de origem, remete também à noção de uma condição produtiva. Ele alerta que o sentimento de pátria atrela pessoas e coisas – o que, muitas vezes, acarreta uma aproximação nefasta que termina por confundir pessoas e coisas –, operando em função de uma técnica específica. Sua origem remete à formação dos Estados-Nação, que se ancoram na construção de uma identidade nacional envolta em um sistema de valores mais ou menos estáveis e facilmente identificáveis. São códigos inconscientes, envoltos em uma espécie de mistério, que se tornam habituais. A sensação de conforto provocada pelo habitual é agradável e faz com que aquele que o experimenta confunda o que está fora de seus limites como algo assustador, uma vez que perturba o conforto e a solidez do hábito. Trata-se, pois, de uma técnica que objetifica o estrangeiro, fazendo dele o outro do homem. No entanto, sua existência encobre nada menos do que o mundo inteiro e, mais ainda, o fato de que é justamente a capacidade de fazer escolhas que dá ao homem sua humanidade. No desconhecido e assustador do extraordinário reside aquela potência de sensibilidade nova, que incomoda a ponto de despertar a consciência e, com isso, trazer informação nova.

Embora, tanto em Arendt como em Flusser, o exílio seja uma condição real e concreta, ele se revela uma condição sobretudo existencial. Evoca determinada experiência de isolamento, “aquele impasse no qual os homens se veem quando a esfera política de suas vidas, onde agem em conjunto na realização de um interesse comum, é destruída” (Arendt, 2012, p. 633). Converte-se em um não-lugar em que os liames sociais estão cortados e o status político e social encontra-se, no mínimo, confuso. Uma espécie de brecha ou lacuna, fora do tempo e do espaço, em que um homem é apenas um homem. Essa condição de apenas ser alguém, em sua especificidade e extraordinariedade de ser humano, quando não isola o indivíduo em solidão, lhe permite descobrir-se em liberdade.

Trata-se de uma determinada experiência ambígua, em que o isolamento ainda permite o contato com a obra humana e, portanto não sufoca a liberdade criativa de “acrescentar algo de si mesmo ao mundo ao redor” (Arendt, 2012, p. 633). Ao contrário, livre de todas as contingências sociais e o determinam, ele pode ver o outro e nele reconhecer-se.

Não ter raízes significa não ter no mundo um lugar reconhecido e garantido pelos outros; ser supérfluo significa não pertencer ao mundo de forma alguma. O desarraigo pode ser a condição preliminar de superfluidade, tal como o isolamento pode (mas não deve) ser a condição preliminar da solidão. (Arendt, 2012, p. 634-635)

É apenas no limite tênue em que o isolamento se transforma em solidão, quando o homem perde seu contato com o que lhe confere humanidade, tornando-se supérfluo

como ser humano, que ele perde sua capacidade de ação, de iniciar algo novo. A experiência de exílio, assim, radicaliza o inabitável do mundo contemporâneo, tornando urgente a criação de novos sentidos para o mundo.

Flusser e Arendt foram pensadores controversos, por vezes acusados de pouco rigor conceitual e excesso de imaginação. Elegeram seu próprio mundo como objeto de conhecimento, produzindo importantes reflexões sobre seu tempo – tempo histórico instável que atravessou suas vidas particulares, fragmentando-as nos tempos cindidos da experiência de exílio. Conscientes de estarem no vértice de uma crise, a crise do seu próprio tempo, frente à qual é impossível reatar o fio perdido, mas sobre a qual é urgente o exercício crítico, refletiram, direta ou indiretamente, sobre essa experiência; ela também determinada por coisas que não são mais e coisas que não são ainda – para usar a imagem do prefácio de *Entre o passado e o futuro*.

O homem na plena realidade de seu ser concreto vive nessa lacuna temporal entre o passado e o futuro. Suspeito que essa lacuna não seja um fenômeno moderno, e talvez nem mesmo um dado histórico, e sim coeva da existência do homem sobre a terra. Ela bem pode ser a região do espírito, ou antes, a trilha plainada pelo pensar, essa picada de não tempo aberta pela atividade do pensamento através do espaço-tempo de homens mortais e na qual o curso do pensamento, da recordação e da antecipação salvam o que quer que toquem da ruína do tempo histórico e biográfico. Este pequeno espaço intemporal no âmago mesmo do tempo, ao contrário do mundo e da cultura em que nascemos, não pode ser herdado e recebido do passado, mas apenas indicado; cada nova geração, e na verdade cada novo ser humano, inserindo-se entre um passado infinito e um futuro infinito, deve descobri-lo e, laboriosamente, pavimentá-lo de novo. (Arendt, 2016, p. 39-40.)

Neste mesmo livro, Hannah Arendt declara ser o ensaio forma literária consonante com o trabalho que apresenta, um exercício cujo único fito seria adquirir experiência em como pensar, rejeitando prescrições (Arendt, 2016, p. 40-41). Para Flusser, escreve ensaios quem vive ensaisticamente; não apenas quem escreve ensaios, mas aquele para o qual a própria vida é ensaio para escrever ensaios.

... essa forma híbrida entre poesia e prosa, entre filosofia e jornalismo, entre aforismo e discurso, entre tratado acadêmico e vulgarização, entre crítica e criticado, constitui um universo que é habitat apropriado para o ‘exilado nos picos do coração’ (Flusser, 2007. p. 83).

Em ensaio de 1967, defende o gênero, contrapondo-o ao que seria o gênero acadêmico, que, em suas palavras, reuniria honestidade intelectual com desonestidade existencial – quem a ele recorre, em suas palavras, empenha o intelecto, tirando fora o corpo (Flusser, 1998, p. 93). Ao contrário, o ensaio seria estilo vivo, espontâneo, uma vez que pessoal, e sua escolha, embora decisão arriscada, é uma falsa opção – é uma urgência existencial. Já Arendt, em outra ocasião, responde a críticas de *Origens do totalitarismo* teria um problema de “estilo”, afirmando, ao contrário, uma necessidade metodológica diretamente ligada ao seu tema (Arendt, 2008, p. 419). “Uma das dificuldades do livro é que ele não pertence a nenhuma escola, e não usa quase nenhuma ferramenta oficialmente reconhecida ou oficialmente controversa” (Arendt, 2008, p. 418).

Ao situar-se entre literatura e filosofia, ou entre arte e pensamento crítico, o ensaio expressa a falência do conhecimento que busca identificar e categorizar. Expressa, com isso, a falência do pensamento histórico, linear teleológico, colocando em pauta tipo de conhecimento que parte da experiência do sujeito único que enuncia o discurso, enaltecendo-o, com seus erros e acertos, seus caminhos e afetos, transformando-o em medida de valor. Como espaço de experiência do exilado, articula determinada existência que resiste a definições conclusivas. Busca dar sentido a um mundo instável, porém o faz afrontando a estabilidade e afirmando a potência criativa da liberdade de pensamento.

Se “é com palavras e atos que nos inserimos no mundo humano, e essa inserção é como um segundo nascimento, no qual confirmamos e assumimos o fato simples de nosso aparecimento físico original” (Arendt, 2014, p. 219), o ensaio representa, em Vilém Flusser e Hannah Arendt a forma urgente no novo senso de realidade frente ao mundo.

Referências bibliográficas:

- ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: _____. Notas de Literatura I. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. We Refugees. Symposium. Periodicals Archive Online 49, 2; p. 114. Summer 1995.
- ARENDT, Hannah. Compreender. Formação, exílio e totalitarismo. São Paulo e Belo Horizonte: Cias das Letras/UFMG, 2008.
- _____. A condição humana. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1983.
- _____. Entre o passado e o futuro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.
- _____. Homens em tempos sombrios. São Paulo: Cia das Letras, 2008.
- _____. Origens do Totalitarismo. São Paulo: Cia das Letras, 2012.
- _____. Escritos judaicos. São Paulo: Amarylis, 2016.
- BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. Revista Serrote, n. 16, 2014. Disponível em <<https://www.revistaserrote.com.br/2014/04/o-ensaio-e-sua-prosa/>>. Acesso em: 30 jan. 2018.
- DUARTE, Rodrigo. Pós-história de Vilém Flusser: gênese-anatomia-desdobramentos. São Paulo: Annablume, 2013.
- FLUSSER, Vilém. Bodenlos, uma autobiografia filosófica. São Paulo: Annablume, 2007. Rituras, 2008.
- _____. Ficções filosóficas. São Paulo: Edusp, 1998.
- _____. Pós-história, vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: Annablume, 2011.
- _____. The Freedom of the Migrant, Objections to Nationalism. Urbana, Chicago and Springfield: University of Illinois Press, 2003.
- LUKACS, G. Sobre a essência e a forma do ensaio: carta a Leo Popper. Revista Serrote, IMS, n. 18, nov. 2014.

Kafka e o perigo do silêncio

Marcela Oliveira¹

Nesta comunicação, irei abordar a literatura de Franz Kafka a partir de uma sugestão de leitura feita por Walter Benjamin. Pretendo discutir o efeito “nebuloso” das parábolas kafkianas (BENJAMIN, 1994, p. 147), as quais não se prestam propriamente a uma interpretação de metáforas a serem resolvidas, mas que insistem em se manter num lugar de estranheza que impede não só a sua resolução compreensiva mas mesmo a sua caracterização figurativa enquanto imagens concretas. Com frases lapidares, que parecem surgir do nada, Kafka nos confronta com situações inimagináveis, que parecem se sustentar entre o surreal e a crueza do real, provocando a reflexão para além de nossa capacidade imaginativa.

Partiremos, então, da provocação do próprio Kafka em uma de suas *Narrativas do espólio*: “é imaginável que alguém escape ao canto das sereias, mas do seu silêncio certamente não” (KAFKA, 2002, p. 104).

Refiro-me à narrativa sobre “O silêncio das sereias” em que Kafka reconta o famoso episódio da *Odisseia* de Homero. Em sua versão, Ulisses parece uma criança fazendo uso de “meios infantis” para ir ao encontro das deusas terríveis com “alegria inocente”. Uma das pistas que se pretende seguir aqui, via Benjamin, é a de que o mundo de Kafka é mais antigo do que o mundo do mito.

O mundo mítico, à primeira vista próximo do universo kafkiano, é incomparavelmente mais jovem que o mundo de Kafka, com relação ao qual o mito já representa uma promessa de libertação. Uma coisa é certa: Kafka não cedeu à sedução do mito. Em Kafka as sereias silenciam. (BENJAMIN, 1994, p. 143)

No mito, haveria uma promessa de libertação com relação à estrutura poderosa e aprisionante do mundo: Ulisses pôde se amarrar ao mastro para ouvir e ao mesmo tempo escapar às sereias na *Odisseia* de Homero. Mas no mundo kafkiano não há como escapar ao canto das sereias pois o perigo está em seu silêncio, do qual o Ulisses de Kafka nem chega a tomar conhecimento, uma vez que, além das amarras, tem cera em seus ouvidos. Esse acréscimo, de que também o herói e não apenas seus marinheiros possui cera nos ouvidos, soa por si só incongruente com relação ao seu intento e constitui uma dupla camada de silêncio: elas NÃO cantam e ele NÃO ouve.

Parece haver aí o perigo de uma lei maior e desconhecida (silenciosa) que está à espreita de qualquer um. Não escrita e não falada, essa lei não se anuncia. Sem saber

¹ Doutora e Mestre em Filosofia pela PUC-Rio. Professora do Departamento de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

de onde ele vem, não haveria como se proteger ou esperança de se salvar. Esse mundo primordial, incompreensível e inescapável, emerge de seu esquecimento profundo nas narrativas kafkianas. É dele que se irá tratar, em especial a partir dessa narrativa do espólio, “O silêncio das sereias”, da novela *A metamorfose* e do romance *O processo*.

Pensemos que, em Homero, Ulisses efetiva a separação entre Natureza e Cultura. Conforme a famosa interpretação de Adorno e Horkheimer, na *Dialética do esclarecimento*, ele seria o protótipo do indivíduo burguês, e essa separação operada pelo mito seria a proto-história da dominação do mundo natural pela razão que terminaria por levar ao mundo administrado denunciado por Kafka em sua época. Assim, se pensarmos que o mito de Ulisses identifica o limiar entre mundo mítico natural, em que o canto das sereias representa a morte, e o mundo cultural em que esse canto vira arte, em Kafka é feito o caminho inverso, mostrando o “antes” da separação (o antes de toda e qualquer separação de identidades), pois, no silêncio, Ulisses e as sereias se fundem. Eles parecem se fundir na falta absoluta de significado. É realizada a ultrapassagem do limiar no sentido da volta à indeterminação, ou seja, do esquecimento dos limites de si, daí o perigo da fusão com as sereias que pode ser pensado a partir de seu esquecimento do canto. Lembremos que elas são criaturas do mar, e o mar apaga os rastros.

Na famosa novela *A metamorfose*, vê-se a passagem do limiar entre o humano e o animal, com o “canto incompreensível” da linguagem de Gregor Samsa dissolvida na insignificância. Conforme Deleuze e Gattari, “tornar-se animal é ultrapassar um limiar”. Eles arrematam dizendo que “os animais de Kafka jamais remetem a uma mitologia” (DELEUZE e GATTARI, 1977, p. 21) A tentativa de Gregor de se comunicar com o gerente e com a família após acordar numa manhã qualquer transformado em inseto representa um silêncio em sua fala. A reação de seu chefe denuncia o espanto geral: “– Entenderam uma única palavra? – perguntou o gerente aos pais – Era uma voz de animal.” (KAFKA, 1997a, p. 21)

Bem, uma hipótese que gostaria de propor é a de que o desafio do herói clássico estava em enfrentar o que se coloca ou se inicia – o canto das sereias que podem seduzir Ulisses levando ao fundo do mar ou o perigo de ser devorado pelo gigante Ciclope, também relatado na *Odisseia*, o que lhe exige se tornar Ninguém ao menos no nome para enganá-lo. Esse episódio, aliás, é também analisado por Adorno e Horkheimer, que reconhecem em Ulisses o medo de tornar-se ninguém e sucumbir ao mundo mítico, como se a palavra fosse mágica e se transformasse em ato. Desse perigo de silenciar com relação ao próprio nome, Ulisses escapa e afirma sua identidade gritando seu nome e linhagem já do navio no mar. Por outro lado, embora seu Ulisses também seja astucioso como “uma raposa ladina”, Kafka nos mostra a impossibilidade de escapar do que já está dado: o silêncio das sereias que supostamente esqueceram de seu canto, a transformação do humano em animal ou ainda a instauração de um processo jurídico incompreensível, constituído a despeito de qualquer explicação razoável para tal.

Nas três obras de Kafka tratadas aqui, o processo já está dado de início. Quando Ulisses chega, as sereias já haviam silenciado. Quando Gregor Samsa acorda, já havia se metamorfoseado em inseto monstruoso. Quando Josef K. se levanta, já havia se tornado detido.

Nesse sentido, vale a pena remeter à frase de abertura de *A metamorfose*: “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama

metamorfoseado num inseto monstruoso.” (KAFKA, 1997a, p. 7) E a abertura de *O processo*: “Alguém certamente havia caluniado Josef K. pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum.” (KAFKA, 1997c, p. 9) Notemos que nos dois casos, é de manhã (no início do dia) que se reconhece uma nova situação já efetivada; ou seja, já se parte do final da mudança de situação dos personagens centrais, ao contrário da evolução tradicional de uma ação poética que costumava nos mostrar exatamente o progresso pelo qual passava um herói, o que aqui nos é vedado.

Como o deslocamento e a transformação dos protagonistas não é justificado, nem mesmo apresentado, a sensação que resta ao leitor é a de que não é possível escapar da dimensão criatural da existência, que é a humana, mas não só – a primeira frase da *Metamorfose* faz referência a uma “criatura parasitária”, o que é traduzido por “inseto monstruoso”. Como criatura, ao dispor de seu criador – essa instância maior à qual estaríamos todos submetidos: a grande mão do pai, o gesto do tirano, a voz da lei ou de seu guarda, o ordem divina –, talvez só reste responder como Abraão a Deus no *Gênesis*: “Eis-me aqui.” Esse começo primordial, em que somos pura e simplesmente criaturas, é retirado de seu esquecimento e se faz torna presente.

O mundo de Kafka, segundo Benjamin, “é um teatro do mundo. Para ele, o homem está desde o início no palco.” (BENJAMIN, 1994, p. 150) Seu lugar, no entanto, não pode ser fixado. Ele está ao dispor de uma força maior – o processo, as sereias, a ordem paterna – podendo ser deslocado de acordo com essa instância superior – como a grande mão paterna puxando a criança chorosa para fora do quarto, em *Carta ao pai*. Por isso, escreveu também Benjamin, “nenhuma de suas criaturas tem um lugar fixo, um contorno fixo e próprio, não há nenhuma que não esteja ou subindo ou descendo, nenhuma que não seja intercambiável com um vizinho ou um inimigo, que não tenha consumido o tempo à sua disposição, permanecendo imatura, nenhuma que não esteja profundamente esgotada, e ao mesmo tempo no início de uma longa jornada” (BENJAMIN, 1994, p. 143).

O cansaço de um tal desencaixe (gastar o tempo e continuar imatura, ou começar o trajeto já esgotado), ou ainda aquele cansaço da constante negação na narrativa sobre “O silêncio das sereias”, na concomitância do “não cantar” e do “não ouvir”, mostram uma sobreposição que cria uma suspensão de estranheza, uma contradição em termos: “as árias que soavam inaudíveis” (KAFKA, 2002, p. 105). Como soar inaudível? Como “explicar o inexplicável” (KAFKA, 2002, p. 107), conforme a narrativa sobre Prometeu?

A imagem típica dessa exaustão está no gesto de baixar a cabeça, cujo ápice conforme Benjamin é “a figura primordial da deformação, o corcunda. Entre as atitudes descritas nenhuma é mais frequente que a do homem cuja cabeça se inclina profundamente sobre seu peito. Ela é provocada pelo cansaço nos membros do tribunal, pelo ruído nos porteiros do hotel, pelo teto excessivamente baixo nos frequentadores das galerias.” (BENJAMIN, 1994, p. 158)

Vejamos então como o início tanto da *Metamorfose* quanto do *Processo* já prenunciam o desenrolar dessas narrativas em que seus protagonistas deverão se curvar e baixar a cabeça, num sinal de silenciamento perante o que não pode ser compreendido, perante um limite que se mostra intransponível.

No começo da *Metamorfose*, Gregor “estava deitado sobre suas costas duras como couraça e, ao levantar um pouco a cabeça, viu seu ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas”. Viu “suas numerosas pernas, lastimavelmente finas em comparação

com o volume do resto do corpo, tremulavam desamparadas diante dos seus olhos.” Enquanto isso, “seu quarto, um autêntico quarto humano, só que um pouco pequeno demais, permanecia calmo entre as quatro paredes bem conhecidas.” (KAFKA, 1997a, p. 7) Ao despertar, por mais estranha que seja sua nova situação, era preciso reconhecer: não era um sonho.

Ele queria manter a normalidade. O que poderíamos interpretar como a sua recusa o ouvir o barulho estrondoso, metaforicamente falando, do que acontecia. “Querida primeiro levantar-se, calmo e sem perturbação, vestir-se e sobretudo tomar o café da manhã, e só depois pensar no resto, pois percebia que na cama não chegaria, com as suas reflexões, a uma conclusão sensata.” A esperança de, ainda assim, poder vir a administrar a situação em que se encontra é chocante; talvez mais chocante mesmo do que a própria metamorfose. Mas sua nova condição não permite ser ignorada, não adianta tentar fazer-se de surdo: “daí em diante as coisas ficaram difíceis, em particular porque ele era incomumente largo. Teria necessitado de braços e mãos para se erguer; ao invés disso, porém, só tinha as numerosas perninhas que faziam sem cessar os movimentos diversos e que, além disso, ele não podia dominar.” (KAFKA, 1997a, p. 12)

Depois de um isolamento profundo da vida da família, dos hóspedes e de tudo o que lhe caracterizava anteriormente, como caixeiro viajante e como ser humano, ele ouviu uma música vinda da sala: “A irmã começou a tocar; o pai e a mãe, cada um do seu lado, acompanharam atentamente os movimentos das suas mãos. Atraído pela música, Gregor tinha ousado avançar um pouco e já estava com a cabeça dentro da sala de estar.” (KAFKA, 1997a, p. 70) Mas à sua visão, terrível, o violino emudeceu. Justo a ele, que valorizava o talento musical da irmã e planejava mandá-la ao conservatório de música no próximo ano, caso a situação financeira melhorasse. Mas não há canto possível frente ao que ele se tornou e ao esquecimento que representa: anulação da humanidade, da cultura, da identidade.

Seu fim se dá num suave silenciamento e no abaixar da cabeça: “Logo descobriu que não podia absolutamente se mexer. Não se admirou com esse fato [...] Recordava-se da família com emoção [...] vivenciou o início do clarear geral do dia lá do lado de fora da janela. Sem intervenção da sua vontade, a cabeça afundou completamente e das suas ventas fluíu fraco o último fôlego” (KAFKA, 1997a, p. 78).

Enfim, antes de voltarmos às sereias, os guardas do *Processo* dizem: “Aqui não há erro. Nossas autoridades, até onde as conheço, e só conheço os níveis mais baixos, não buscam a culpa na população, mas, conforme consta na lei, são atraídas pela culpa e precisam nos enviar.” (KAFKA, 1997c, p. 15) Culpa tão só pela dimensão criatural que marca a existência? Culpa por ser?

De início, Josef K. se insurge barulhantemente contra o processo instaurado de repente ao ser detido em seu próprio quarto numa manhã qualquer – a presença da maçã, aqui, lembra tanto o fruto proibido e o pecado original, do qual todos nós carregamos a culpa, e ainda aquela que atingiu Gregor Samsa nas costas de inseto, atirada com violência por seu próprio pai. Mas, no romance, o perigo de um processo que se anuncia, avança e instaura suas etapas na linguagem é substituído rapidamente pelo perigo do silêncio desse mesmo processo. Na falta de aviso depois da primeira audiência, ele se apresentou voluntariamente: “Durante a semana seguinte K. esperou, dia após dia, uma nova comunicação; não podia acreditar que tivessem levado ao pé da letra sua renúncia aos inquéritos, e quando a esperada comunicação de fato não chegou até o sábado à noite,

ele supôs estar sendo tacitamente convocado de novo à mesma casa e à mesma hora.” (KAFKA, 1997c, p. 65) No silêncio das autoridades, ele compareceu. Parece não haver comunicação possível. Mas o ritual de alguma forma se mantém, ainda que no silêncio das partes.

Agora de volta ao enigma acerca de “O silêncio das sereias”, uma possibilidade é aventada ao final da narrativa kafkiana sobre a *Odisseia* de que Ulisses tenha percebido que as sereias haviam silenciado e que sua forma de se opor a elas foi usar como “escudo o jogo de aparências acima descrito” (KAFKA, 2002, p. 106), seguindo aquele mesmo ritual de proteger-se com cera e correntes, tapando os ouvidos e amarrando-se ao mastro com seus “instrumentozinhos infantis”. Assim, a narrativa toda é colocada em suspenso nesse “apêndice” ao final.

Como última nota ao pé do ouvido, desculpem, ao pé do texto, não poderia esquecer que Benjamin dizia que Kafka tinha uma “grande orelha” que “escuta tudo o que se diz” (BENJAMIN, 1994, p. 144). Tendo escutado tudo o que se disse, a orelha de Kafka pode, por isso mesmo, lembrar-nos do que ficou esquecido. Orelhas em formato de “concha”, quem sabe capazes de guardar o barulho do mar, ruído silencioso, insistente mesmo em meio ao esquecimento do canto pelas sereias. Orelhas capazes de ouvir o silêncio e nos fazer lembrar do seu perigo.

Referências bibliográficas:

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *A dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

BENJAMIN, Walter. “Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte”. In: *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Bíblia de Jerusalém. 10ª reimpressão. São Paulo: Paulus, 2015.

DELEUZE, Gilles; GATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Júlio Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

HOMERO. *Odisséia*. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2003.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997a.

_____. *Carta ao pai*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997b.

_____. *Narrativas do espólio*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *O processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997c.

Wittgenstein e Arthur Danto: Diálogos possíveis

Marco Aurélio Gobatto da Silva¹

Sobre o problema da definição do conceito de arte

Na filosofia da linguagem desenvolvida por Ludwig Wittgenstein encontramos a concepção de que os conceitos não precisam ser portadores de uma essência que, necessariamente, percorre toda extensão da classe de objetos os quais se encontram vinculados. É na chamada “segunda” filosofia de Wittgenstein que essa noção aparece de forma mais elaborada. Wittgenstein nomeou tal noção com a expressão “semelhança de família”, utilizando-a como estratégia para criticar o dogma de que um conceito deve ser compreendido com base em alguma propriedade comum que está presente e implícito a tudo aquilo que está associado a ele. Baseado em sua proposta de filosofia enquanto terapia, Wittgenstein critica a concepção de que é preciso encontrar um traço comum que transcorra a totalidade das diversas coisas que a ele são associadas. Mas, através da noção wittgensteiniana de semelhança de família, “podemos recuar desta posição admitindo que o que cai sobre um conceito não precisa e muitas vezes não apresenta propriedades comuns” (BAKER; HACKER, 1983, p. 189)². Por intermédio da noção de semelhança de família, Wittgenstein busca esclarecer equívocos que frequentemente aparecem em teorias filosóficas para perguntas do tipo: o que é linguagem? O próprio Wittgenstein, nas *Investigações Filosóficas*, ao invés de definir precisamente o que é linguagem, procura mostrar a inviabilidade disso ao dizer que a linguagem comporta inúmeras e diferentes espécies de jogos de linguagem; razão pela qual não pode ser suficientemente esclarecida por um modelo generalizante e universalista. O que faz é uma comparação entre linguagem e jogo, e defende que o conceito de linguagem é um conceito explicado por semelhança de família, dado que também não possui uma propriedade comum. Neste caso,

em vez de indicar algo que é comum a tudo aquilo que chamamos de linguagem, digo que não há uma coisa comum a esses fenômenos, em virtude da qual empregamos para todos a mesma palavra, - mas sim que estão *aparentados* uns com os outros de muitos modos diferentes. E por causa desses parentescos chamamo-los todos de “linguagem” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 52. Grifo do autor).

Como definir o conceito de jogo a partir de uma propriedade comum que perpassa por tudo aquilo que conhecemos como tal? Wittgenstein afirma que isso não é possível, uma vez que existem várias e distintas espécies de coisas que são nomeadas com a palavra “jogo”,

1 Professor da rede pública do Estado do Paraná.

2 Tradução minha.

tais como os jogos de cartas, de tabuleiro, etc. Haveria algo comum e único a todos eles? Não, “pois se você os contempla, não verá na verdade algo que fosse comum a *todos*, mas verá semelhanças, parentescos, e até toda uma série deles” (WITTGENSTEIN, 1999, p.52. Grifo do autor). A variedade de jogos por si só inviabiliza a pretensa definição unilateral deste conceito, pois a propriedade comum não pode ali ser localizada. Não obstante, “qualquer definição sugerida concorda apenas em parte com o uso real do conceito de jogo” (BAKER; HACKER, 1983, p. 191)³. Logo, o conceito de jogo é unido por uma rede de semelhanças que se sobrepõem e se entrecruzam da mesma forma como em uma família, na qual algumas semelhanças podem ser compartilhadas. Consequentemente, o que sustenta um conceito não é um único fio robusto, mas um conjunto de diversas fibras entrelaçadas.

A noção de semelhança de família que Wittgenstein nos legou influenciou o pensamento de alguns filósofos que se dedicaram a uma investigação sobre a arte. Dentre eles, podemos citar o esteta Morris Weitz que em 1956 utilizou claramente a noção de semelhança de família em seu artigo nomeado “*The Role of Theory in Aesthetics*” com o intuito argumentativo de mostrar que qualquer esforço em encontrar uma definição universal e precisa para o conceito de arte esbarra numa impossibilidade lógica-conceitual⁴. De acordo com Weitz, “cada época, cada movimento artístico, cada filosofia da arte, tentou uma e outra vez estabelecer o seu ideal para depois ser sucedida por uma teoria nova ou revista, a qual se baseou, pelo menos em parte, na rejeição das teorias precedentes” (WEITZ, 1956, p. 27)⁵. Sucintamente falando, a razão disso estaria na abertura inerente que o conceito possui, dado que ele incorpora uma série de objetos tanto semelhantes quanto dessemelhantes entre si. Ou seja, ao observar a própria história da produção artística, Weitz percebe que não existe algo em comum que perpassa por tudo aquilo que é classificado como arte, pois, “se olharmos e vermos a que é que chamamos ‘arte’, [...] não vamos encontrar nenhuma propriedade comum – apenas cadeias de similaridades” (WEITZ, 1956, p. 31)⁶. Para Weitz, isso significa que o conceito de arte é reajustável e corrigível a novas situações não previstas, o que vai na contramão de uma pretensa definição essencialista que pressupõe a necessidade de condições necessárias e suficientes. Conforme o próprio filósofo,

[...] a teoria estética é uma tentativa logicamente vã para definir aquilo que não pode ser definido, de determinação das propriedades necessárias e suficientes daquilo que não possui propriedades necessárias e suficientes, de estabelecer o conceito de arte como fechado quando seu próprio uso exige a sua abertura (WEITZ, 1956, p. 30)⁷.

Nessa perspectiva, Weitz concebe que uma teoria estética a respeito do conceito de arte poderia adular radicalmente a própria lógica do conceito em função de um possível fechamento de seus limites. Logo, a tarefa fundamental da estética não consistiria na tentativa de definir precisamente o conceito de arte, mas sim no esforço em direção às descrições das condições sob as quais o conceito de arte é empregado. Deste modo, identificar os diversos traços semelhantes - e não a essência – seria a alternativa mais apropriada no que diz respeito à compreensão da lógica subjacente ao uso e à aplicação do conceito de arte.

3 Tradução minha.

4 Outros autores influenciados pelo pensamento de Wittgenstein são, para citar um exemplo, William Kennick; filósofo do chamado anti-essencialismo.

5 Tradução minha.

6 Tradução minha.

7 Tradução minha.

Influenciado pelo pensamento de Wittgenstein ou, mais precisamente, pela noção de semelhança de família, Weitz formulou seu argumento segundo o qual a arte é um campo aberto que se recria constantemente num período em que ainda haviam desdobramentos na produção artística que possibilitavam a ideia de novidade por onde o conceito se expandia. Todavia, na década de 1960, a produção artística chega em seu limite. Objetos banais passam a ser consideradas obras de arte. Um caso paradigmático é a obra de Andy Warhol chamada *Brillo Box* que consiste na réplica das caixas de esponjas de aço encontradas nos supermercados norte-americanos da época. Em contato com essa obra exemplar, o filósofo de orientação analítica Arthur Danto percebe que algo deveria estar ocorrendo na arte, pois se a *Brillo Box* de Warhol era considerada arte, por que as caixas nos supermercados não eram? Entra em cena aquilo que Danto identifica como “indiscerníveis”, isto é, obras de arte esteticamente idênticas às suas contrapartes materiais que não são consideradas como tais. Para Danto, a diferença entre um objeto considerado arte e outro igual que não é deve estar situada não no nível perceptível, mas no conceitual. Portanto, o filósofo pensa ser necessário a formulação de uma definição do conceito de arte que seja capaz de explicar essa diferença. Contrariando a visão wittgensteiniana de Weitz, Danto pressupõe que a questão filosófica da arte é a questão da essência do próprio conceito de arte. A pergunta que Danto parece colocar é a seguinte: “coisas semelhantes e outras dessemelhantes justificam a impossibilidade de uma definição do conceito de arte?”. E a resposta que ele formula diz que “somente se limitamos os elementos da definição às propriedades perceptíveis” (DANTO, 2005, p. 110).

Em relação às obras indiscerníveis de suas contrapartes materiais, Danto concebe que, apesar dos objetos serem idênticos no plano material, ontologicamente eles são diferentes. A obra possui conteúdo e um significado que se inscreve naquilo que ele chama de “mundo da arte” e exige interpretação, ao passo em que o objeto comum não. O mundo da arte pode ser compreendido como a história e as teorias da arte. As teorias da arte são como territórios discursivos nos quais a arte vai surgindo e, não obstante, “[...] o terreno é artístico em virtude de teorias artísticas [...]” (DANTO, 2006, p. 14). De acordo com Danto (2006, p. 22), “é o papel das teorias artísticas, hoje como sempre, tornar o mundo da arte e a própria arte possíveis”. Mas, o que interessa de imediato é destacar que Danto, em sua obra *A Transfiguração do Lugar-Comum*, segue na direção oposta de Weitz ao preferir que o conceito de arte pode ser definido a partir de condições necessárias e suficientes. Uma condição para a definição do conceito de arte é, conforme Danto (2005, p. 18) a seguinte: “[...] toda obra de arte deve dizer respeito a algo – ter um significado”. E, numa caracterização do que seria uma obra de arte, Danto cunha o termo “significado corporificado”. Este diz respeito à concepção segundo a qual a obra de arte possui relação de interdependência com o seu conteúdo, de modo que não é possível separar a forma material do seu aspecto conceitual.

Em síntese, essa é a filosofia da arte que Arthur Danto formulou. Há possíveis aproximações que podem ser localizadas entre esses dois filósofos. Por exemplo, na passagem XI da segunda parte das *Investigações Filosóficas*, Wittgenstein desenvolve os conceitos de “cegueira para aspectos”, “percepção de aspectos”, “ver como” e “vivência de significado”. Conceitos estes não investigados em profundidade por Weitz e outros wittgensteinianos que se ocuparam do tema da arte.

Wittgenstein superado?

Ao abordar a filosofia de Wittgenstein, Arthur Danto se ocupou em superar a convicção de que o conceito de arte não pode nem precisa ser definido. O período em que Danto articulou seu pensamento possibilitou a formalização de uma definição conceitual da arte, pois a efervescente produção artística havia atingido seu limite quando objetos banais do cotidiano passaram a figurar em galerias. Seria, então, compreensível abdicar da noção wittgensteiniana relativa a semelhança de família, uma vez que Danto identifica as condições necessárias e suficientes que se encontram nas obras de arte, independentemente de seu gênero e período histórico. No entanto, podemos descartar completamente a influência e as contribuições acerca da compreensão da arte que o espólio filosófico de Wittgenstein proporciona tão somente porque o conceito foi precisamente definido? Em relação à temática da identificação/interpretação das obras de arte, a filosofia de Danto não estaria, em certo sentido, significativamente aproximada daquilo que já havia sido pensado e sugerido por Wittgenstein?

Wittgenstein não se dedicou explicitamente a filosofia da arte tal como fez Danto. Todavia, numa leitura atenta das obras desses pensadores, é possível localizar não apenas pontos que os distanciam, mas, também, proximidades que não podem ser ignoradas. Para começar, na passagem XI da segunda parte das *Investigações Filosóficas* Wittgenstein trata daquilo que nomeou como cegueira para aspectos. Esta não diz respeito a uma incapacidade fisiológica que impede um sujeito de reconhecer o significado de algo. O cego para aspecto não aprendeu a vivenciar o sentido incorporado, por exemplo, numa determinada pintura. Ele não se surpreende com o aspecto porque deixa de notar aquilo que é especial e que deveria ser tomado em consideração para que assim fosse possível perceber o mesmo por outro ponto de vista. Na medida em que o filósofo pronuncia que “o cego para o aspecto não pode ver os aspectos” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 193), não está mencionando que a cegueira é consequência imperativa de um problema visual. Ora, a figura imaginária denominada “Testadura” que Danto cria em seu artigo “*O Mundo da Arte*” não poderia ser interpretada também em termos de cegueira para aspecto? “Imagine-se, agora, um certo Testadura - falante simplório e notório filisteu [...]” (DANTO, 2006, p. 16). No corpo do referido artigo, Testadura representa o sujeito que não conhece nada sobre a esfera artística, isto é, não conhece teorias e história da arte. Por conseguinte, não tendo sido educado e treinado nessa direção, Testadura é incapaz de reconhecer algo como obra de arte. E sem o aprendizado necessário, muito provavelmente “[...] ele poderia nunca ter descoberto que isso era uma obra de arte [...]” (DANTO, 2006, p. 17). Sendo assim, se for proveitoso considerar que a noção de aspectos em Wittgenstein não diz respeito exclusivamente a características físicas, a incompreensão de Testadura não se encontraria na ausência do reconhecimento do aspecto necessário a identificação do objeto como obra de arte?

Na passagem XI das *Investigações Filosóficas*, Wittgenstein desenvolve também a noção de percepção de aspectos. A importância dessa noção encontra parecer nos domínios da arte pelo fato de sublinhar de forma perspicaz “[...] a diferença categórica de ambos os ‘objetos’ do ver” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 177). Semelhantemente a noção de cegueira para aspectos, a percepção de aspectos não se limita puramente ao tema da percepção enquanto instância sensorial, mas se encontra situado entre as esferas dos conceitos de visão - enquanto estado fisiológico de ver -, de pensamento e interpretação. O foco de Wittgenstein nessa discussão está relacionado à situação em que um dado objeto visto não se altera fisicamente, mas, contudo, é “visto” diferente. Aquilo

que é necessário pontuar é que “Wittgenstein está contrastando dois tipos diferentes de consciência que podem acompanhar nossa relação normal com as coisas [...]” (KREBS, 2003, p. 267)⁸, e que, portanto, ele se dispõe a elaborar uma consideração que nos auxilia a entender melhor as circunstâncias conceituais envoltas em nossos “diferentes” modos de percepção. Embora permaneça inalterado, esse modo de percepção diferencia-se da maneira genuinamente fisiológica na medida em que, quando há a percepção do aspecto, nossa experiência se amplia e estabelece outras relações com aquilo que é percebido. Sendo assim, vale ressaltar que “é através da relação entre pensar, imaginar e querer que o aspecto é percebido” (CRESPO, 2011, p. 263). Segundo Wittgenstein, 1999, p. 193, “se você se lhe representar alguma coisa muito modificada, então você tem uma outra coisa”. Mas, em Danto, o tema da identificação/interpretação de uma obra de arte também não estaria relacionado a essa percepção que, mesmo inalterada, é de outra categoria? Conforme pressuposto na filosofia de Danto, é preciso aprender a ver o objeto como obra de arte e, para isso, há a exigência da interpretação, ou seja, o esforço no reconhecimento das propriedades constitutivas da obra. Neste caso, Danto, 2005, p.189, afirma que “[...] uma condição analítica do conceito de obra de arte é que deva haver uma interpretação”. A percepção, por si só, não garante a identificação e a interpretação de uma obra porque não existe obra de arte fora de uma interpretação (cf. DANTO, 2005, p. 199). Destarte, essa ideia não estaria demasiadamente próxima da concepção de percepção de aspecto de Wittgenstein já que ela também implica, por exemplo, que ver um objeto como obra de arte é passar da esfera das meras coisas para a esfera dos significados? Em síntese, a noção wittgensteiniana de percepção de aspectos não equivaleria a concepção de identificação/interpretação articulada por Danto?

Ainda no contexto da passagem XI, Wittgenstein desenvolve os conceitos de ver como e vivência de significado. O conceito de ver como pode vir a ser descrito como a experiência na qual o sujeito vivencia o significado que foi estabelecido para um determinado objeto. Consequentemente, ver como e vivência de significado são conceitos que se encontram simultaneamente conectados. De acordo com Wittgenstein, há uma dualidade entre ver e ver como. Estes não se encontram situados no mesmo nível dado que, segundo Wittgenstein, 1999, p. 180, “o ‘ver como...’ não pertence à percepção. E por isso é como um ver e também não é como um ver”. Essa diferença interessa aqui justamente porque o contato puramente perceptivo não é suficiente para que possa haver a identificação que possibilita a compreensão do significado de uma obra de arte. Logo, o ver como não faz parte da percepção. Não seria essa a direção indicada por Danto ao articular em sua filosofia o “é” da identificação artística? Este não seria, assim como o ver como e a vivência de significado, técnicas que o sujeito precisa aprender a dominar? O “é” da identificação artística que Danto sugere representa o fundamento lógico a partir do qual algo é caracterizado como obra de arte. Nas palavras do filósofo, “há um é que figura nas afirmações concernentes às obras de arte que não é o é da identidade ou da predicação [...]” (DANTO, 2006, p. 18). Sua aplicação tem por finalidade transformar, ou melhor, elevar um objeto ao status de contemplação. Portanto, o “é” da identificação artística não equivaleria ao ver como e a vivência de significado na medida em que a percepção se mantém inalterada?

No que diz respeito à noção de aspecto que Wittgenstein discorre ao longo de toda passagem XI das *Investigações Filosóficas*, fica claro que a aparência do objeto se mantém

8 Tradução minha.

inalterada, assim como a percepção. O que se modifica é o comportamento do indivíduo que reconhece e reage ao aspecto, ou melhor, ao significado que ele incorpora. Em relação a isso, Wittgenstein, 1999, p. 183 (grifos do autor), é bastante claro ao proferir que “você pode ora pensar *nisto*, ora *naquilo*, ora olhá-lo como *isto*, ora como *aquilo* e então você verá ora como *isto*, ora como *aquilo*”, enquanto o objeto da percepção permanece o mesmo. A questão que pode ser levantada aqui é a seguinte: essa concepção de Wittgenstein não teria influenciado diretamente Danto no desenvolvimento do seu conceito de transfiguração? A princípio, Danto utiliza o conceito de transfiguração para tratar de dois objetos idênticos dos quais apenas um é uma obra de arte. Na filosofia de Danto, tudo aquilo que é transfigurado em arte se eleva ao status de interpretação e apreciação. Sucintamente falando, a transfiguração pode ser entendida como a modificação da recepção de um objeto que se encontra diante de nossa percepção. No conceito de transfiguração, um objeto qualquer habita dois lugares concomitantes: o mundo real e o mundo da arte. Consequentemente, se a tese de Danto pressupõe que a obra de arte não é identificável tão somente por suas qualidades perceptíveis, esse ponto de vista também não poderia ter sido extraído dos conceitos que Wittgenstein desenvolveu na mencionada passagem XI? Ou seja, a filosofia de Wittgenstein não exerceria influência em Danto de modo bastante evidente? Wittgenstein é citado por Danto em diversos momentos de sua obra, mas, no entanto, quando se refere especificamente ao tema da arte, é a noção de semelhança de família que ele faz emergir, e não os conceitos que se encontram na passagem XI das *Investigações Filosóficas*. Portanto, não haveria, entre Danto e Wittgenstein, uma discussão que extrapola a questão da definição do conceito de arte?

Arthur Danto e Wittgenstein: filosofias não tão distantes

O projeto intelectual de Wittgenstein baseava-se na convicção de que a tarefa da filosofia era livrar-se de seus próprios embaraços. Assim sendo, não se constitui como desígnio da filosofia a elaboração de qualquer teoria ou definição unilateral dos conceitos. Deste modo, o raciocínio de Wittgenstein concebe que “se comete sempre um completo erro quando se aborda a estética através de uma teoria ou uma problemática filosófica” (BOUVERESSE, 1993, p. 42)⁹. Nesse sentido, a noção de semelhança de família é uma estratégia que o filósofo propõe para que a complexidade de tudo aquilo que um dado conceito abrange não seja sufocada por uma articulação superficial e insuficiente. Por conseguinte, é o próprio movimento interno do pensamento filosófico de Wittgenstein que antepara qualquer indício de teorização a respeito da arte. Mas o desenvolvimento da produção artística no período em que Wittgenstein viveu também inviabilizava uma definição, pois, a cada novo movimento, uma nova característica emergia fazendo o conceito se expandir. No caso de Danto, há uma razão eminentemente histórica que o direciona à definição do conceito de arte. Tal razão encontra-se no fato de que, na década de 60, a arte havia atingido seu limite e nada verdadeiramente original surgiria¹⁰. Danto tece crítica, sobretudo, a noção de semelhança de família e não se aprofunda nos conceitos que se encontram na passagem XI das *Investigações Filosóficas*. A hipótese sugerida aqui aponta para uma aproximação entre Wittgenstein e Danto no sentido de que está expresso em suas respectivas filosofias o fato da arte ser mais do que um problema puramente ligado à percepção sensorial. Ademais, nas palavras de Thériault, 2006, p. 163, “[...] há razões para

⁹ Tradução minha.

¹⁰ Mas essa também não é a única razão. Danto, ao contrário de Wittgenstein, admite a existência de problemas legitimamente filosóficos e, sobretudo, acredita que eles podem ser solucionados.

acreditar que para além da aparente contradição, existe entre Wittgenstein e Danto uma relação que não pode ser reduzida a uma simples sucessão no tempo”.

Conforme Danto, 2005, p. 102, “[...] a definição da arte torna-se parte integrante da natureza da arte [...]”. Mas a definição do conceito envolve uma dimensão que vai além do visível, de modo que, para ele, fica ultrapassado interpretar o conceito de arte mediante a impossibilidade de definição que a noção de semelhança de família estabelece, uma vez que as semelhanças foram pensadas em termos de características perceptíveis. Todavia, se em Wittgenstein aquilo que é perceptível nas obras de arte desempenha um papel importante no que diz respeito a impossibilidade da definição do conceito, por outro lado, quando se trata da identificação/interpretação de uma obra, a percepção não é predominante. Para ilustrar esse ponto, vale destacar que, segundo Wittgenstein, 2000, p. 91, “a faculdade do ‘gosto’ não consegue criar uma nova estrutura, apenas pode fazer ajustamentos a uma que já exista. O gosto desaperta e aperta parafusos, não constrói uma nova máquina”. E cabe ainda salientar que “o gosto é um refinamento da sensibilidade; mas a sensibilidade nada *faz*, é puramente receptiva” (WITTGENSTEIN, 2000, p. 91. Grifo do autor). Ou seja, também para Wittgenstein a percepção se mantém inalterada quando um sujeito aprende a identificar/interpretar uma obra de arte. E é nesse ponto que a filosofia de Wittgenstein vai ao encontro das considerações proferidas por Danto.

Quando se trata do tema da identificação/interpretação de obras de arte no pensamento de Wittgenstein, Danto não se atenta para os conceitos da passagem XI, mas, ao contrário, permanece discorrendo sobre a noção de semelhança de família. A partir de sua análise, profere uma crítica que pode ser resumida da seguinte maneira: para localizar a semelhança de um objeto que supostamente é uma obra de arte, a pessoa já deve saber de antemão que o outro objeto comparado se trata de uma obra e, então, esse raciocínio não tem qualquer serventia no caso das obras indiscerníveis, ou seja, comparar obras de arte é possível se existe algo que permite conectar os dois objetos. Danto interpreta que para Wittgenstein isso está relacionado a características físicas perceptíveis. Conforme a hipótese defendida aqui, a crítica de Danto não procede, pois, em Wittgenstein, a identificação/interpretação de uma obra de arte significa o domínio de uma técnica que não se fundamenta exclusivamente na percepção. Nesse sentido, conforme Wittgenstein, 1999, p. 190, “o substrato desta vivência é o domínio de uma técnica”. Portanto, o tema da identificação/interpretação de uma obra, tal como propõe Wittgenstein, serve também para o caso das obras de arte constituídas de objetos comuns idênticos a suas contrapartes materiais que não são considerados como tais. Isso é justificável porque se trata de um aprendizado que altera a relação do sujeito com o objeto, e não de um ato comparativo de cunho perceptual.

Uma aproximação entre Wittgenstein e Danto fica evidente quando se trata da percepção de objetos idênticos que são interpretados diferentemente. Danto aborda os indiscerníveis, e Wittgenstein se ocupa da noção de aspecto. Danto pensa em pares de objetos dos quais apenas um é uma obra de arte e afirma que nossas reações perante eles são distintas. Neste caso, “[...] fica extremamente difícil sustentar que uma reação estética é uma forma de percepção sensorial, tanto mais se o fato de sabermos que um dos objetos é uma obra de arte for a causa da diferença” (DANTO, 2005, p. 146). No que se refere aos indiscerníveis, nenhum exame sensorial é capaz de estabelecer com precisão qual dos objetos é a obra. As reações em relação aos pares idênticos são diferentes não porque as qualidades estéticas se configuram como desiguais, mas porque as qualidades respondidas

são da ordem do conceitual. Similarmente, porém discorrendo sobre a noção de aspecto, Wittgenstein, 1999, p. 192, afirma que “[...] o que percebo na revelação do aspecto não é a propriedade do objeto, é uma relação entre ele e outros objetos”. E para especificar esse tipo de reação, Wittgenstein, 1999, p. 180 (grifo do autor), afirma que “a expressão da mudança de aspecto é a expressão de uma *nova* percepção, ao mesmo tempo com a expressão da percepção inalterada”. A diferença entre um objeto comum e um objeto comum que é uma obra de arte não se encontra no nível perceptível, mas na dimensão ontológica e, “a partir daí, vemos que Danto, assim como Wittgenstein, recusa confundir as questões estéticas e as relacionadas à psicologia da percepção” (THÉRIAULT, 2016, p. 172).

A influência que o pensamento de Wittgenstein exerce sobre a filosofia de Danto é notável não apenas numa aproximação com os conceitos da passagem XI das *Investigações Filosóficas*, mas também em relação à concepção de significado como uso. A ideia manifestada por Danto de que dois objetos absolutamente semelhantes podem possuir identidades e sentidos diferentes é uma extensão da noção que Wittgenstein desenvolve sobre o significado de uma palavra situar-se na utilização que dela é feita num determinado jogo de linguagem. Na medida em que a palavra permanece estruturalmente inalterada em diferentes situações de nossas práticas linguísticas, o significado se modifica de uma prática para outra. Da mesma forma, um objeto do nosso cotidiano permanecerá com suas atribuições corriqueiras enquanto outro exemplar indiscernível - ao incorporar uma metáfora - será elevado à condição de arte. Portanto, “o pensamento de Wittgenstein constitui para Danto um modelo de reflexão filosófica uma vez que ele incide sobre a relação entre a realidade e as nossas representações, o que depende de uma mediação da linguagem” (THÉRIAULT, 2016, p. 165). E quando se trata da definição do conceito de arte, apesar da filosofia de Danto apontar para uma direção diferente daquela sugerida por Wittgenstein, isso não os torna necessariamente adversários. Danto parece ser dependente dos apontamentos formulados por Wittgenstein de tal forma que fica difícil conceber sua filosofia sem o pano de fundo das reflexões de Wittgenstein. Portanto, o legado maior que Wittgenstein deixa para Danto é “[...] a distinção entre a dimensão perceptível e a dimensão não perceptível do objeto analisado” (THÉRIAULT, 2008, p. 170).

Por fim, há entre Danto e Wittgenstein uma discussão que vai além da problemática da definição do conceito de arte. Embora Danto tenha o mérito de haver definido o conceito, isso não invalida as reflexões articuladas por Wittgenstein. A passagem XI das *Investigações Filosóficas* dá testemunhas nesse sentido e, sendo assim, o pensamento de Wittgenstein não pode ser descartado, pois nos auxilia a compreender a arte tanto quanto a filosofia de Arthur Danto.

Referências bibliográficas:

- BAKER, G. P. e HACKER, P. M. S. *Wittgenstein: meaning and understanding. Essays on the Philosophical Investigations*. Oxford: Blackwell, 1983.
- BOUVERESSE, Jacques. *Wittgenstein y la estética*. Trad. José Javier Marzal Felici e Salvador Rubio Marco. València: Universitat de València, 1993.
- CRESPO, Nuno. *Wittgenstein e a estética*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2011.
- DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naif, 2005.
- _____. *O mundo da arte*. Trad. Rodrigo Duarte. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.1, pp. 13 – 25, Jul. 2006.
- KREBS, V. J. *El problema de La subjetividad y La importância de ver aspectos em Wittgenstein*, in: FLÓREZ, Alfonso. *Del espejo a las herramientas: ensayos sobre el pensamiento de Wittgenstein*. Bogotá: Siglo Del Hombre Editores, Universidad Nacional de Colômbia, 2003.
- WEITZ, Morris. *The role of theory in aesthetics*. In: *The journal of aesthetics and art criticism*, vol. 15, n. 1, pp. 27 – 35, Sep. 1956. Acesso em: 17 jun. 2018.
- THÉRIAULT, Melissa. *Trinta anos após a Transfiguração do lugar-comum: Danto herdeiro de Wittgenstein*. Trad. Gustavo Guimarães. In: *Rapsódia*, São Paulo, n. 10, pp. 161 – 178, 2016. Acesso em: 15 jul. 2018.
- WITTGENSTEIN, Ludwig J. J. *Cultura e valor*. Trad. Jorge Mendes. Lisboa: Edições 70, 2000.
- _____. *Investigações Filosóficas*. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Editora Nova Cultura, 1999.

Filosofia codificada: A relação entre conceito e imagem em Vilém Flusser

Mariana Teófilo Tamas¹

*Eu sou eu e minhas circunstâncias.
(Ortega y gasset)*

Este texto apresenta a estrutura da pesquisa em andamento no mestrado em filosofia da Universidade Estadual do Ceará, na linha de pesquisa Ética e Estética, sobre Vilém Flusser e como ele pensa a relação entre conceito e imagem, iniciada em 2017.

Vilém Flusser nasce na cidade de Praga, no ano de 1920, em uma família de intelectuais judeus que serão mortos nos campos de concentração durante a Segunda Guerra Mundial. Aos 19 anos, foge da Tchecoslováquia com a família da namorada, Edith Barth, e depois de uma rápida passagem pela Inglaterra, chega ao Brasil em 1940, onde vive por mais de três décadas. Se o Rio de Janeiro lhe serve de primeira morada, é em São Paulo que dá início a seus trabalhos em filosofia, atuando como professor por aproximadamente vinte anos. Período de vasta produção, seja lecionando, seja escrevendo livros ou ensaios para periódicos. Em 1972, durante a ditadura militar brasileira – que Flusser identifica “como uma espécie de cesura que marcava o final de um período de enorme entusiasmo (ou ilusão) de parte da juventude bem informada do Brasil” (FINGER, 2008, p. 27) – Vilém o deixa o país na companhia de Edith, estabelecendo-se primeiro na Itália e depois na França. É 1991 quando o casal Flusser viaja à Praga para uma conferência no Instituto Goethe, a primeira vez desde sua partida, e, tragicamente, Vilém morre em um acidente automobilístico.

Os contornos do meu futuro pensamento começavam a delinear-se; o problema central viria a ser a língua. Em primeiro lugar, obviamente, porque amo a língua. Amo sua beleza, sua riqueza, seu mistério e seu encanto. Só sou verdadeiramente quando falo, escrevo, leio o quando ela sussurra dentro de mim, querendo articular-se. Mas também porque ela é forma simbólica, morada do Ser que vela e revela, vereda pela qual me ligo aos outros, campo de imortalidade aere perennius, matéria e instrumento da arte. Ela é meu compromisso, através dela concebo minha realidade e por ela deslizo rumo ao seu horizonte e fundamento, o silêncio do indizível. Ela é minha forma de religiosidade. É, quiçá, também a forma pela qual me perco² (FLUSSER, 2007, p. 13).

1 Universidade Estadual do Ceará – UECE

2 Trecho citado por Gustavo Bernardo, professor de Teoria da Literatura na UERJ e autor do ensaio A dúvida de Flusser (São Paulo: Globo, 2002), no prefácio da terceira edição da obra *Língua e Realidade*.

De formação autodidata, Flusser estuda, mesmo que brevemente, na Universidade Carolíngia – onde tem contato com o pensamento de Edmund Husserl e do Círculo Linguístico de Praga, influenciado pelo estruturalismo de Ferdinand de Saussure – e na London University³. Junto com a filosofia da linguagem e o budismo, nos primeiros anos, podemos dizer, apesar da dificuldade em encontrar referências claras em sua obra, que esse seria o fundamento sobre o qual se apoia o pensamento flusseriano. Seu método, *a análise fenomenológica da língua*, apresentado em sua primeira obra, *Língua e realidade*, tenta criar uma ponte entre a fenomenologia e a filosofia da linguagem, juntando as duas.

Com vasta produção em língua portuguesa, o pensador naturalizado brasileiro também é fluente – além de sua língua primeira – em inglês, francês e alemão. Curiosamente, é o tcheco o único idioma dentre estes em que Flusser nunca escreve. Costuma dizer que fala tcheco em várias línguas, mas que “a expressividade da língua materna não lhe agradava”⁴ (FLUSSER, 2007, p. 11). Sistemáticamente traduz a si mesmo: escreve primeiro em alemão, traduz para o português, depois traduz para o inglês e finalmente traduz para a língua que quer que o escrito seja publicado. As questões da língua, da linguagem, da tradução e da comunicação são temas centrais de suas publicações, que tem no ensaio seu formato mais frequente.

Para podermos escrever necessitamos – entre outras coisas – dos seguintes fatores: uma superfície (a folha de papel), um instrumento (uma caneta, esferográfica), uns signos (letras), uma convenção (o significado das letras), umas regras (a ortografia), um sistema (a gramática), um sistema marcado pelo sistema da língua (um conhecimento semântico da língua em questão), uma mensagem para escrever (as idéias) e a escrita. A complexidade não está tanto na pluralidade dos fatores indispensáveis quanto na sua heterogeneidade (MENEZES, 2010, p. 24).

A presente pesquisa pretende se debruçar nas discussões travadas principalmente nas obras *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*, de 1983, e *Ficções Filosóficas*, uma coletânea de artigos lançada em 1998. O texto está dividido em três capítulos: o primeiro, nomeado “Vilém Flusser e o contexto filosófico brasileiro”, o segundo, “Imagem e linguagem em Flusser” e o terceiro, “Pós-história”. Essa divisão procura contribuir para a apresentação do autor e a melhor compreensão do pensamento flusseriano.

No primeiro capítulo, devido à rara presença do autor em pesquisas filosóficas no Brasil, faremos um breve apanhando dos principais fatos de sua biografia, que leva em consideração sua condição de *sujeito desenraizado*⁵: o nascimento em Praga, a fuga para Londres, a permanência em São Paulo e Ribon e sua morte, em 1991, a fim de apresentar sua trajetória de migrações e a influência delas em sua obra ao leitor que terá nesse trabalho o primeiro contato com Vilém Flusser. Também procuraremos contextualizar a situação da produção filosófica brasileira – com destaque para a presença do ensaio na tradição brasileira – quando da sua chegada ao ambiente acadêmico e do envolvimento do autor

3 Trecho da carta de 1966 para Zdenek Kourim: “Nasci em 12 de maio em Praga, estudei na Universidade Carolíngia e na London University e estou influenciado principalmente pela Escola de Viena, de um lado, e de outro, pelo existencialismo de K. Jaspers, Merleau-Ponty e de Camus. Estou ensinando no Instituto Brasileiro de Filosofia, no Instituto de Estudos Humanísticos, e na [Escola] Politécnica e no Instituto Tecnológico da Aeronáutica. Estou colaborando com [...o diário] O Estado de São Paulo, onde comento sobre filosofia e cultura, [...com] o Jornal do Commercio do Rio de Janeiro e sou membro da redação de O Cavalo Azul. Colaboro também com o escritor Guimarães Rosa”. <<http://www.gustavobernardo.com/duvida5.html>>

4 Trecho citado por Gustavo Bernardo no prefácio da terceira edição da obra *Língua e Realidade*.

5 Expressão usada por Gustavo Bernardo no prefácio de *Bondelos: uma autobiografia filosófica*, de Vilém Flusser.

com o tema. O ensaio é o gênero preferido de Flusser. Anne Frank o cita no segundo texto do livro *Vilém Flusser, uma introdução*:

Se eu decido pelo ensaio, e portanto, por implicar a mim mesmo no meu tema, eu corro um risco. Trata-se de um risco dialético: de perder a mim mesmo no tema, e de perder o tema [...] Este é o perigo do ensaio – mas também sua beleza. O ensaio não é meramente a articulação de um pensamento, mas de um pensamento como ponto de partida de uma existência comprometida com esse pensamento. O ensaio vibra com a tensão da luta entre pensamento e vida, e entre vida e morte, aquilo que Unamuno chamava ‘agonia’. Por causa disso o ensaio não dá conta de seu tema como faz o tratado. Ele não esclarece bem o seu tema, logo, nesse sentido, ele não informa bem a seus leitores. Pelo contrário, o ensaio transforma seu tema em um enigma. Ele implica a si mesmo no tema e no seu leitor. É isso que o torna atraente (2008, p 23).

Abordaremos a criação do curso de Filosofia da Universidade de São Paulo, em 1934 e do Instituto Brasileiro de Filosofia, de 1949. Foram essas duas iniciativas os principais palcos para as falas de Flusser e os lugares de troca com dois de seus maiores interlocutores: Miguel Reale e Vicente Ferreira da Silva. A cada um dedica um capítulo da sua autobiografia, *Bodenlos*⁶.

Procurar integrar-se na natureza brasileira significava, na época, tentar botar raízes em realidade não histórica, portanto não humana (e tentativa eminentemente diferente da atual de integrar-se na natureza européia). Tratava-se de manter distanciamento da história, da cultura, das “coisas humanas”, e de alcançar uma “realidade mais estável”, a das coisas da natureza. Era uma busca da solidão, sem dúvida, e neste sentido era fuga. Mas era também o aceitar de um desafio: o da vastidão hostil da terra brasileira. A gente estava em país cuja população se aglomerava em bolos densos ao longo das costas desumanamente longas, e cujo interior quase despovoado parecia clamar com voz imperativa: “venha possuir-me!” (2007, p. 77).

No segundo capítulo, iremos nos debruçar sobre algumas indicações das principais correntes filosóficas que influenciam o pensamento de Flusser, a fenomenologia e a filosofia da linguagem. Apresentaremos também a ideia de *análise fenomenológica da língua* – que surge das críticas feitas pelo autor àquelas – e de *fenomenologia do espírito ocidental*, de onde se desprendem os conceitos de *pré-história* (o período marcado pelas pinturas e gravuras rupestres – imagens pictóricas criadas pela mão humana – ou seja, a primeira tentativa da humanidade se orientar no mundo e que tem como característica uma concepção mágica do universo), *história* (onde as imagens são substituídas pela escrita, inventada no Oriente Médio, por volta do terceiro milênio a.C., que ordena os signos em série e não mais circularmente, como na pré-história, e possibilitou a formulação de um conceito de sucessão temporal, que vai ao encontro da ordem histórica) e *pós-história* (o fim do predomínio da escrita, com o surgimento dos aparelhos produtores de imagens técnicas, um tipo de imagem não produzida pela mão humana, mas por aparelhos, como a fotografia, o cinema, a televisão, o vídeo analógico e os atuais dispositivos digitais, e que coloca no horizonte o fim da história) (DUARTE, 2013), fundamentais para formulação da resposta à pergunta colocada no terceiro capítulo: como é possível filosofar em tempos de predomínio das imagens?

6 *Bodenlos*: do alemão “sem fundamento”.

Flusser chama de pós-história o período em que predominam as imagens técnicas, produzidas por aparelhos, e que é marcado pela segunda revolução midiática – a primeira teria sido a introdução da escrita, que tem como decorrência o advento “da ciência, da lógica, o pensamento causa-efeito, tudo resumido como pensamento linear” (HANKE, 2015, p. 98). O *pensamento-em-linha* seria, então, o caminho do raciocínio ocidental por meio da lógica cartesiana. Trata-se de um modelo que vem perdendo espaço nos dias atuais, com a hegemonia da imagem e sua *superficialidade*. Aqui, entendemos como superfície, além das fotografias, pinturas, tapetes, vitrais e inscrições rupestres, que rodeiam o homem desde tempos imemoriais, as telas da televisão e do cinema, os cartazes, revistas ilustradas, dentre outros suportes.

As linhas escritas, apesar de serem muito mais frequentes do que antes, vêm se tornando menos importantes para as massas do que as superfícies. Não necessitamos de profetas para saber que o “homem unidimensional” está desaparecendo. O que significam essas superfícies? Essa é a pergunta do momento (FLUSSER, 2007, p. 103).

Uma das questões propostas por Flusser é descobrir o tipo de adequação que existe entre as superfícies e o mundo, de um lado, e entre as superfícies e as linhas, de outro. E ele vai além, ao propor que a questão a ser enfrentada agora é a adequação do pensamento expresso em superfície à coisa, de um lado, e do pensamento expresso em linhas, do outro.

Flusser procura resumir dizendo que até bem pouco tempo atrás o pensamento ocidental se manifestava mais através das linhas escritas do que por meio das superfícies. As linhas, ao passo que representam o mundo interpretando uma sequência de pontos, ditam ao pensamento uma estruturação determinada. Tal fato acarretaria um estar-no-mundo “histórico” para quem escreve e lê esses escritos. Ao mesmo tempo, as superfícies – que também representam o mundo – sempre estiveram postas. Mas tais superfícies, ao conceber o mundo através de imagens estáticas, conferem ao pensamento uma estruturação diversa da imposta pelas linhas, determinando uma forma a-histórica de estar-no-mundo para os que criam e leem as superfícies. Há pouco passaram a existir outros meios de elaboração do pensar, e Flusser cita como exemplo os filmes na TV, e o Ocidente cada vez mais vem tirando proveito desses novos canais, que impõem ao pensamento um esquema novo, ao passo que traduzem o mundo através de imagens em movimento. Este fato definiria um estar-no-mundo *pós-histórico* para os que geram e gozam dos novos canais. Poder-se-ia dizer que os novos meios agregam as linhas escritas na tela, trazendo para o nível da superfície o tempo histórico linear.

Se isso for verdade, podemos admitir que atualmente o “pensamento-em-superfície” vem absorvendo o “pensamento-em-linha”, ou pelo menos vem aprendendo como produzi-lo. E isso representa uma mudança radical no ambiente, nos padrões de comportamento e em toda a estrutura de nossa civilização (FLUSSER, 2007, p. 110).

Ele aponta para a necessidade de atualização das articulações do pensamento ocidental. A ideia de que a Filosofia se expressa por conceitos (estando assim atrelada à escrita alfabética) é praticamente um dogma, pouco ou nunca discutido até a formulação de seus questionamentos, fato que justifica a pesquisa aqui proposta. Pretendemos nos debruçar sobre as perguntas lançadas pelo autor, que se/nos interroga sobre a possibilidade de expressão da Filosofia no mundo da imagem. Quais seriam outros meios de expressão

da Filosofia para além da linearidade do conceito? Problemas colocados por Flusser que tentaremos responder no terceiro capítulo.

A obra *O Mundo Codificado*, uma coletânea organizada pelo historiador da arte e do design Rafael Cardoso, reúne dezenove ensaios de Flusser sobre imagem, escrita e artefatos, divididos em três seções: *Coisas*, *Códigos* e *Construções*. Aqui, iremos nos concentrar na segunda parte do livro, composta por seis textos, e em como se dá a relação entre conceito e imagem, tendo como ponto de partida o artigo “Linha e Superfície”, onde são apresentadas as ideias de *pensamento-em-linha* e *pensamento-em-superfície*.

Historicamente, é o *conceito* a unidade mínima do fazer filosófico, manifestado por meio da linguagem, estando a Filosofia, portanto, atrelada à escrita. “A epistemologia ocidental é baseada na premissa cartesiana de que pensar significa seguir a linha escrita” (2007, p. 111), nos diz Vilém Flusser.

A metodologia utilizada na construção dessa pesquisa está centrada na leitura e exegese das obras do autor e de alguns comentadores. A produção de Flusser foi estudada seguindo a cronologia de sua publicação em português, a saber: *Língua e realidade* (1965), *A história do Diabo* (1965), *Da religiosidade* (1967), *Natural:mente* (1979), *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar* (1983), *Filosofia da caixa preta* (1985), *Gestos* (1991), *Fenomenologia do brasileiro* (1998), *Ficções filosóficas* (1998), *A dúvida* (1999), *Bondelos* (2007), *O mundo codificado* (2007), *O universo das imagens técnicas* (2008), *A Escrita. Há futuro para a escrita?* (2010). Neste trabalho iremos nos concentrar nos livros *Língua e realidade*, *Pós-história*, *Filosofia da caixa preta*, *Bondelos*, *O mundo codificado* e *A escrita*, além de alguns de seus comentadores. Seguiremos também as recomendações do próprio Flusser, que “orientava seus alunos para três formas de aproximação na leitura de um texto: ‘Primeiro a leitura e absorção pela intuição e emoção, que são muito minhas amigas. Segundo, pelo distanciamento e finalmente pela busca da estrutura do texto’” (MENEZES, 2014, p. 29).

Referências bibliográficas:

Obras de Flusser

- FLUSSER, Vilém. *A escrita. Há futuro para a escrita?* São Paulo: Annablume, 2010.
- _____. *Bondelos: uma autobiografia filosófica*. Revisão técnica: Gustavo Bernardo. São Paulo: Annablume, 2007.
- _____. *Língua e realidade*. São Paulo: Annablume, 2007.
- _____. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Organizado por Rafael Cardoso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.
- _____. *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011.

Outras obras

- BATLICKOVÁ, Eva. *A época brasileira de Vilém Flusser*. São Paulo: Annablume, 2010.
- BERNARDO, Gustavo. *A dúvida de Flusser: filosofia e literatura*. São Paulo: Globo, 2002.
- BERNARDO, Gustavo; FINGER, Anke; GULDIN, Rainer. *Vilém Flusser: uma introdução*. São Paulo: Annablume, 2008.
- DUARTE, Rodrigo. *Pós-história de Vilém Flusser: gênese-anatomia-desdobramentos*. São Paulo: Annablume, 2012.

Artigos

- BATLICKOVÁ, Eva. *Em busca dos fundamentos do pensamento de Vilém Flusser*. Ghrebh - Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia. São Paulo, março/2008 n. 11.
- HANKE, M. M. *Pós-História e Pós-Modernidade. Dois conceitos-chave da filosofia da cultura crítica de Vilém Flusser e sua análise contemporânea da mídia e das imagens técnicas*. Galaxia, São Paulo, Online), n. 29, p. 96-109, jun. 2015.
- MACHADO, Arlindo. *Repensando Flusser e as imagens técnicas*. In: O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- MENEZES, José Eugenio de O. *Para ler Vilém Flusser*. Líbero, São Paulo – v. 13, n. 25, p. 19-30, jun. 2010. Disponível em: < <https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/05/Texto-em-contexto-Para-ler-Vil%C3%A9m-Flusser.pdf> > Acesso em: 23/12/2018

Entrevista

- DUARTE, Rodrigo. *A 'pós-história' de Flusser*. Belo Horizonte, Jornal O Tempo, 2 mar. 2013. Entrevista a Mariana Lage. Disponível em: < <https://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/a-p%C3%B3s-hist%C3%B3ria-de-flusser-1.346580> > Acesso: em 23/12/2018.

A question posée aux fins d'une histoire de l'art e a dialética benjaminiana

Mariana de J. Veras Coelho¹

Quando Georges Didi-Huberman (1953-) se coloca na posição de entrecruzar os caminhos da estética, filosofia e história da arte, e se propõe a falar sobre imagens, o autor tem pronta consciência da crítica epistemológica que realiza à história da arte no seu sentido genitivo objetivo². *A Question posée aux fins d'une histoire de l'art* (DIDI-HUBERMAN, 1990) questiona justamente o conhecimento específico que temos ou fazemos ter sobre as imagens desde Giorgio Vasari (1511-1574) e além de Erwin Panofsky (1892-1968) para nos retirar do conforto de uma análise semiológica e pôr em jogo os entrelaçamentos de saberes e não-saberes transmitidos e deslocados que temos ou fazemos ter sobre as imagens. Questionar os meios e fins da história da arte enquanto disciplina não significa, entretanto, o não reconhecimento de toda a tradição estética, filosófica e historiográfica dos objetos de análise. O entendimento de tais questionamentos significa antes o repensar da narrativa que fazemos sobre as imagens e, principalmente, o que parece ter se tornado uma atitude passiva no decorrer dos séculos, repensar criticamente a nossa própria relação com as imagens e com o mundo visível. Neste trabalho tentaremos pensar a nossa relação com as imagens não só pelo viés dialético, mas também pela possibilidade da reconstrução de outras histórias subjetivas, procurando elementos para compreender uma estética própria e transformando a história da arte ocidental antes numa esfera epistemológica crítica que a de uma ordem totalizante do discurso sobre as imagens para, então, reivindicar significações, experiências, tempos e memórias que não são passíveis de uma síntese.

Estamos sempre em busca do que uma imagem artística quer dizer, o que o artista intencionou, relacioná-la ao seu contexto histórico de criação e outras diversas tentativas até termos um compilado de textos acadêmicos que buscam exaustivamente explicar o significado e o contexto histórico de tal imagem. Segundo o que sabemos, a área que trata do conhecimento teórico e histórico especificamente acerca de obras de arte é a História da Arte como disciplina, como saber, como “ciência”. A história da arte como saber científico nos ensina a nos contentarmos em buscar numa imagem o que ela simplesmente nos dá a ver, seus aspectos iconográficos, suas interpretações iconológicas, seus signos, a intenção do artista, seu contexto histórico de criação, etc., saber científico que

1 Mestranda em Metafísica (PPGμ) pela UnB na área de Ontologias Contemporâneas da Estética, Filosofia e História da Arte.

2 É interessante destacar, desde início, a diferença existente entre – e aqui utilizamos os termos colocados por Georges Didi-Huberman – a história da arte no sentido genitivo subjetivo, isto é, a arte e sua própria história (acontecimentos ditos “reais”) e a história da arte no sentido genitivo objetivo, isto é, a arte como objeto de uma disciplina científica (ordem de discurso com vista à “narração” dos acontecimentos).

ao longo da sua história afirma e reafirma valores de verdade sobre seus objetos, pesquisa e produz novas informações, reúne, reivindica e rejeita um conjunto de acontecimentos para posteriormente contá-los à sociedade. É assim, pois, a partir de uma disciplina que nasce no contexto da arte ocidental com Vasari, que construímos e reconhecemos por um viés de análise do passado conhecimento e cultura. Para o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman é evidente a fragilidade de uma disciplina que se propôs a adotar um *tom de certeza* sobre objetos do passado, como se esses objetos significassem apenas o que pode ser visto, seu contexto histórico e social revelado, seus aspectos pictóricos analisados. O *tom* é, conseqüentemente, o de um discurso narrativo que no caso de um objeto do passado acentua a relação de ausência corpórea do historiador diante do fato, e que se mostra de modo a ter analisado e conhecido verdadeiramente o objeto como num domínio do visível, sem qualquer resquício de dúvida: é o ideal de fechamento de um objeto quando o próprio não se encerra, constituindo, assim, uma *ilusão da especificidade* (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.45).

Como resposta para a *Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Didi-Huberman diz claramente em seu livro *Devant l'image* (1990) que sim, nós devemos interrogar o tom de certeza, ou seja, o valor de verdade que reina no discurso da história da arte. A partir disso, a ideia é a de reformular a extensão epistemológica de uma disciplina que historicamente constituiu seu discurso a partir da pretensão historiográfica e narrativa de abarcar a totalidade do sentido, do significado, dos objetos artísticos quando, na verdade, em sua prática a própria disciplina sempre esteve confrontada por natureza a escolhas de conhecimento, como o caso de categorias classificatórias. “É assim que excluiu e ainda exclui do seu campo uma série considerável de objetos e de dispositivos *figuraux* que não correspondem diretamente ao que um especialista chamaria hoje uma ‘obra de arte’ [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.39); não é por acaso a crise que a historiografia da arte sofreu recentemente ao lidar com objetos que não correspondiam em nada ao ideal que a própria disciplina sempre exigiu, tendo levado alguns historiadores da arte, como Hans Belting (1935-) e Arthur Danto (1924 - 2013), por exemplo, a questionar e mesmo afirmar que a arte havia chegado ao seu fim. A afirmação, é obvio, rendeu discussões e posteriores explicações. Não significava que a produção artística havia chegado ao seu fim ou mesmo o fim da historiografia, mas sim o término de um modelo de narrativa histórico-conceitual sobre os objetos e de uma tradição que sustentava a disciplina até então³.

Nota-se que o problema é de base, de estrutura, de uma história da arte fundada em modelos de análise e tempo triviais, e é nesse caminho que Georges Didi-Huberman se coloca na posição de entrecruzar os caminhos da filosofia e história da arte, e se propõe a falar sobre imagens – mas, de imagens dialéticas! – com pronta consciência da crítica

3 Didi-Huberman, do mesmo modo que Danto e Belting, reconhece não só a necessidade de renovação do modelo historiográfico como também a necessidade de uma nova perspectiva que demanda do historiador da arte um olhar crítico sobre os objetos artísticos, mas, por outro lado, o filósofo considera que a historiografia da arte, desde o nascimento da disciplina e não só a partir da década de 60, negou uma dialética entre sujeito observador e objeto que sempre esteve presente. Longe de ditar o fim de uma narrativa, sua obra se aproxima mais do reconhecimento da necessidade de crítica sobre as narrativas que já eram feitas desde o início da própria disciplina quando raramente nos propomos a questionar a história e os conceitos que utilizamos para constituir o nosso saber. A posição de Didi-Huberman sobre a complexidade de uma produção artística que, de certo modo, rompeu com limites e contradisse modelos lineares e totalizantes da historiografia da arte, mostra não só a capacidade de renovação de um novo modelo de história como também a capacidade de renovação do papel de crítico, historiador e filósofo da arte. Assim, quando Didi-Huberman (2013, p.130) fala sobre os *fins* da história da arte, não está se referindo a um “fim” no sentido de término, tal como fizera Danto e Belting, ele está se referindo aos fins objetivos, aos discursos totalizantes acerca somente dos elementos visíveis, legíveis e invisíveis que uma obra pode representar, elementos que teriam sua existência mesma condicionada a partir de um modelo de análise iconológica panofskyana.

epistemológica que realiza à história da arte como disciplina, ou melhor, da crítica ao conhecimento específico que temos ou fazemos ter sobre as imagens quando raramente nos propomos a questionar a história e os conceitos que utilizamos para constituir o nosso saber. A questão colocada aos fins específicos da análise historiográfica (*Question posée aux fins d'une histoire de l'art*) questiona justamente o conhecimento específico que temos ou fazemos ter sobre as imagens. De antemão, quando propõe que repensemos nossa relação com as imagens e com objetos artísticos, a singularidade da observação de Didi-Huberman está justamente no fato de que objetos visuais que estão simplesmente diante de nós, não provocam inquietações somente na medida em que não estabelecem uma relação dialética com aquele que o observa, o que significa, entretanto, que as estabilidades visuais e materiais não são mais (ou nunca foram) por si só suficientes para evitar “equívocos” ou “dispersões” na relação entre o que vemos e o que nos olha, isto é, a relação dialética que sempre esteve presente, apesar de nem sempre considerada. Assim, ao perguntar se devemos questionar a maneira pela qual teoria e crítica da disciplina foram constituídas, também devemos propor a questão: como repensar a nossa relação com as imagens de modo que essa relação não constitua um conhecimento absoluto?

Didi-Huberman e a dialética benjaminiana

Se em *Devant l'image* (1990) Didi-Huberman chega a ser posteriormente criticado pela análise isolada de um único afresco de Fra Angelico – a saber, *A anunciação* (1440-1441, Florença, Convento de San Marco), marco inicial para esse debate de ordem epistemológica –, em *Ce qui nous voyons, ce qui nous regarde* (1992) o filósofo, ao revisitar a obra de Walter Benjamin, precisamente e com mais clareza desenvolve uma reinterpretação do conceito de imagem dialética ao analisar as obras de Tony Smith e de Robert Morris, longe, obviamente, de uma mesma posição e contexto político ao qual Benjamin se encontrava. Com tal reinterpretação para o campo da estética e da história da arte, Didi-Huberman disponibiliza ferramentas que permitem pensar criticamente a prática da história da arte e a nossa experiência mesma com as imagens, assim como reconhecer a importância do papel da filosofia da arte na formulação de conceitos que nos orientam em nossa relação com as mesmas. Conceito central no pensamento de Benjamin, apesar de não ser encontrada nenhuma formulação fechada ou totalmente precisa em nenhum de seus textos, o conceito de imagem dialética é apresentado na obra monumental do livro das *Passagens* (2006) e também em seu último escrito, publicado após sua morte, em 1940, nas teses *Sobre o Conceito de História*. Constituído a partir de um eterno movimento, o conceito benjaminiano de imagem dialética permite com que sua teoria permute e se relacione *entre* a história e o próprio tempo (lembramos mais tarde desse “entre”), como um ponto de confluência de teorias da história, do conhecimento e da imagem ao mesmo tempo em que é um campo reflexivo no qual a imagem possui: uma amplitude cognitiva, histórica e de pensamento; sendo tratada como: um “espaço de imagens”, aberto, sobreposto, multidimensional; podendo ocorrer como: um adensamento de tempo, como uma colagem de impressões, em relação rememorativa e dialética à uma historicidade do passado de outrora revisitada no presente do agora.

Nesse procedimento, a relação dialética se torna um espaçamento crítico que instaura a legibilidade do instante presente e o reconhecimento do tempo histórico em que se vive. Atingir essa legibilidade constitui um determinado ponto crítico, específico do próprio movimento dialético como um estado de suspensão, um situar-se diante do fluxo

de impressões a que está sujeito o homem moderno, mas que não se dá sob uma ordenação linear, orientada por uma noção de progresso, mas por um salto de temporalidades distintas que têm na imagem um ponto de encontro anacrônico. Encontro de tempos que não pertencem à noção de tempo linear e de acontecimentos sucessivos, onde presente e passado constituem uma relação de continuidade e causalidade, em que o presente esclareça o passado ou que o passado esclareça o presente. Não se trata de pensar em termos usuais e cronológicos, trata-se de um “encontro” de tempos heterogêneos, um encontro que se dá a partir de um choque, de um lampejo que, por outro lado, não estabiliza as contradições nem as relações dialéticas de presente e passado, de observador e de obra, de tempo e espaço, mas propõe que tempos e memórias se inventem e reinventem à medida que são visitados e revisitados em cada imagem. A imagem para Benjamin é, assim, constituída a partir de um movimento dialético, que não acaba, não resolve, não dissolve a tensão dos elementos, mas, pelo contrário, potencializa tais relações contraditórias. Assim, ao invés de tratar a relação linear do passado com o presente, Benjamin prefere a relação dialética que o *Outrora (Gewesene)* estabelece com o *Agora (Jetzt)*, não se trata mais de uma progressão, de um saber arcaico, mas do acesso a esse saber arcaico – não no sentido de buscar seu significado apenas em vestígios do passado e peças empoeiradas de museus –, mas de uma imagem autêntica que nos mostra indissociavelmente, através da linguagem, a possibilidade mesma do seu conteúdo histórico no presente.

A partir dessas características, o que Didi-Huberman faz é destacar o aspecto fenomenológico do conceito de imagem dialética ao valorizar o espaçamento dialético tramado entre o observador e a obra, destacando a experiência do “entre” daquilo que vemos e daquilo que nos olha, como se a imagem fosse apresentada num duplo jogo de proximidade e distância. Segundo o autor, temos dois lados possíveis de serem dialetizados, de um lado temos um observar tautológico, identificando na superficialidade do visível ‘princípios subjacentes’, estilos inerentes, técnicas que condicionariam sua existência mesma a partir do momento em que, por exemplo, fosse classificada contextualmente dentro das categorias de espaço e tempo a partir de símbolos presentes nas imagens, isto é, num esquema coerente que faça sentido nas categorias da história da arte. O problema, como falamos, é mais fundamental: se propõe a pensar sobre as imagens e, conseqüente, sobre os discursos totalizantes – no sentido de uma *iconologia* – feitos a partir das imagens. Além de se deter sobre o caráter semiológico do visível, legível e invisível que uma imagem pode apresentar e que desde Panofsky “reina” na historiografia da arte, Didi-Huberman apresenta uma proposta alternativa ao que ele considera como uma “incompleta semiologia”.

Do outro lado, temos um olhar de crença, que nos permite crer e dotar a imagem de sentidos teológicos, metafísicos, além da superficialidade de saberes iconológicos, mas além do que diz respeito à imagem para exigir do observador um olhar atento, um olhar dialético – no sentido mais benjaminiano possível – que não se contenta apenas com o que há para ver, exigem que as observemos como Didi-Huberman observa o *pan* de branco n’*A anunciação* de Fra Angelico: observar mais que a própria imagem, mais que uma traduzibilidade imediata do visível, que o simples legível; é um *acontecimento*, ou melhor, um *sintoma*, que no limiar de uma prática dialética reúne e reivindica significações, experiências, tempos e memórias que não são passíveis de uma síntese, mas que estão em constante transformação. É assim, pois, que Didi-Huberman se distancia do determinismo habituado na historiografia da arte e assume o risco de se entregar às contingências fenomenológicas

do olhar, da imaginação e do inverificável ao deixar-se desprender e imaginar sobre *A* *anunciação*⁴.

A posição de Didi-Huberman não é de adotar extremos, mas a de buscar pensar dialeticamente os dois lados e estabelecer uma associação histórico-crítica-artística com a recepção das imagens. Para o filósofo, a eficácia das imagens estaria, assim, no “entre” da dialética, atuando “constantemente nos entrelaçamentos ou mesmo imbróglis de saberes transmitidos e deslocados, de não-saberes produzidos e transformados” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.23). Novamente, o movimento dialético não visa resolver ou apaziguar contradições, mas justamente retira o sujeito do conforto do visível, do legível e do invisível. Analisar, pensar e criticar o “entre” dessa dialética, nunca de síntese, como um movimento sempre aberto, infindo e lacunar. Analisar como esse processo dialético nos permite pensar as imagens para além do princípio usual de historicidade. Imagem que nesse processo nega a linearidade cronológica da história e constitui a sua própria, anacrônica, reconfigurando-se a todo instante, a todo olhar que recebe. Não se trata de uma verdade absoluta sobre o passado, assim como em Benjamin que reconhece que a verdade não é da ordem da posse, considerando ou não o caráter falho da memória, mas trata-se da abertura para aquilo que nos situa simultaneamente no presente e para além dele, promovendo, portanto, o encontro entre a experiência do presente e o que é rememorado.

Talvez tenhamos nos habituado aos discursos de uma evidência que nos traduz o visível diretamente ao legível, sem espaço para quaisquer outras interpretações sobre o que poderíamos considerar a partir das imagens, discursos que, talvez pela facilidade e veracidade documental com que interpretam as imagens para nós, acatamos como indiscutíveis. As palavras ou imperativos de uma disciplina, enfim, não devem ser utilizados de modo a fechar e reduzir a obra em um sistema de conceitos, não deve oferecer uma legitimação de um único tempo histórico, nem qualquer espécie de “retorno às fontes”. Pelo contrário, deve oferecer um contínuo desenvolvimento sempre favorecendo o aspecto fenomenológico do ato de ver. Assim, tanto a história no sentido genitivo objetivo como a história no sentido genitivo subjetivo devem se relacionar de maneira dialética crítica e não de maneira a uma se sobrepor totalitariamente a outra. Nem mesmo são admitidas, por fim, leituras totalmente crentes ou totalmente tautológicas.

4 Sobre o *pan de peinture*, vide DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image*. Paris: Les éditions de Minut, 1990.

Referências bibliográficas:

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas vol. I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2016.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. *A origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 2016.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte - uma revisão dez anos depois*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BEZERRA, João Cícero Teixeira. 2 Angélicos: Argan e Didi-Huberman. *Revista Ars*, n. 28, dez. 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202016000200052>. Acesso em: 24 nov. 2017.

DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

_____. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

_____. Crítica de arte após o fim da arte. Trad. M. Gally, L. Aguiar e C. Barbosa. *Revista Estética e Semiótica*, v. 3, n. 1, 2013. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/esteticaesemiotica/article/view/11916>>. Acesso em: 30 abr. 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce qui nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Les éditions de Minut, 1992.

_____. *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Les Éditions de Minut, 2000.

_____. *Devant l'image*. Paris: Les éditions de Minut, 1990.

_____. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

O barroco alemão: Um problema contemporâneo?

Michel Amary Neto¹

Muitos são os motivos que levam Walter Benjamin a tomar parte dos estudos referentes ao drama barroco alemão (*Trauerspiel*). Do contexto histórico-político em que viveu às preocupações epistemológicas e estéticas, podemos afirmar que, entre eles, estava a pretensão de dar luz para um gênero literário que, a seu ver, foi por muito tempo esquecido, menosprezado e mal interpretado pela tradição filosófica-literária e por seus contemporâneos acadêmicos. Considerado por muitos o seu trabalho mais complexo e obscuro, Benjamin ganhou crédito por ter dado origem aos estudos sobre esse gênero, mas, com todos os seus méritos, não foi o primeiro a comentar e a se interessar pela revalorização do drama barroco alemão. Benjamin acompanhou uma tendência que se expressava na sua época de estudante e, para fazer jus sua interpretação própria e original sobre este tema, é preciso acompanharmos os passos do debate e da leitura convencional que se fazia do barroco alemão no momento em que dele se ocupou. Assim, nosso objetivo aqui é apresentar contexto acadêmico intelectual que precedeu a elaboração da *Habilitation*² de Benjamin, “Origem do drama barroco alemão” (*Ursprung des deutschen Trauerspiel*, 1928).

O interesse sobre o barroco no ambiente teórico germanista no final do século XIX e início do XX começa a chamar atenção pela aproximação que uma parte da historiografia da arte alemã fez entre o barroco alemão e o Renascimento, “não necessariamente como um adversário, mas como um tipo de historiografia gêmea” (NEWMAN, 2011, p.3), interpretada da leitura de Jacob Burckhardt. A partir da promessa de um passado luminoso da antiguidade, o Renascimento aparecia, para o historiador, como “mãe da nossa civilização e que, sobre esta, ainda hoje segue exercendo sua influência” (NEWMAN, 2011, p.26), inaugurando uma nova época aos modernos. Ao conceber o homem renascentista nos pilares da noção do individualismo e sua subjetividade, Burckhardt via quase que um vínculo biológico de união entre os contornos espirituais do Renascimento (especialmente o italiano) e a modernidade desenvolvida na Europa (Cf. NEWMAN, 2011, p.5) que teve seu auge no século XVII do barroco alemão. A manifestação desses princípios norteadores da modernidade no período barroco foi percebido como um eco histórico do renascimento e fez com que “essa tipologia fundante dos princípios de periodização moderna” (NEWMAN, 2011, p.5) baseada em uma “lógica da hermenêutica da imitação, emulação e figuração” (NEWMAN, 2011, p.5) que predominaram os critérios acadêmicos e as periodizações historiográficas, mistificassem uma ideia de Renascimento como se ela

1 Mestrando, Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo

2 Os estudos do barroco ganham corpo em Benjamin originalmente como uma tese de livre-docência (*Habilitation*) apresentada na Universidade de Frankfurt em 1925. Recusada por seus pares, Benjamin retirou sua candidatura, publicando-a posteriormente em 1928 sob o título ‘Origem do drama barroco alemão’.

pudesse ser retomada e revivida em outros tempos e lugares. Ao ver no desenvolvimento do Renascimento italiano a abertura para uma antiguidade romana e nacional, Burckhardt almejava na sua concepção civilizatória do período, um Renascimento tardio da Alemanha. Considerando o Renascimento, mais do que um modelo para o Belo e o Clássico, uma descoberta da humanidade para o mundo, o que estava em jogo era uma concepção de *Bildung*, retomada em um movimento de revalorização da cultura alemã pela historiografia contemporânea pela qual o barroco seria reivindicado³. No começo do século, ao tomar a história como uma progressão contínua rumo à civilização, tais historiadores, que projetavam suas aspirações mitológicas da grande nação, também se apropriaram de características do barroco alemão, como o nacionalismo linguístico, para apresentá-lo historicamente como fases ora decadente, ora precedente do renascimento alemão. Nesse caminho de renovação do drama barroco alemão, dois nomes, com metodologias diferentes entre si, chamam a atenção de Benjamin como representantes respectivos dessas tendências, e, ganham uma apreciação no prólogo epistemológico-crítico de seu livro sobre o drama barroco alemão. São eles, Paul Stachel⁴ e Hebert Cysarz⁵.

O trabalho de Stachel seguia uma genealogia burckhardtiana estrita, talvez mais fiel do que as outras escolas por aproximar o drama barroco alemão à uma linhagem do trágico tipicamente romana. Em “Sêneca e o drama renascentista alemão” (*Sêneca und das deutsche Renaissancedrama*, 1907), ele estendia o gênio romano à formação humanistas dos dramas europeus do século XVI e XVII. O drama renascentista alemão corresponderia justamente aquilo que Benjamin e outros chamavam de drama barroco alemão. A substituição da palavra *Trauerspiel* por *Renaissancedrama* já indicava a familiarização àquela abordagem vernácula que “só encontrava legitimidade na estética moderna na medida em que ela fazia referência aos antigos” (NEWMAN, 2011, p.33). Por mais que os dramaturgos alemães da Escola da Silésia não fossem um primor na adequação formal de suas peças aos critérios da antiguidade foram eles que permitiram, ainda que tardiamente, o desenvolvimento de um ‘renascimento alemão’. Segundo Stachel poderíamos afirmar isso pelas traduções que esses poetas fizeram dos clássicos, tendo como exemplo maior, *As troianas* de Sêneca, trazido ao alemão por Martin Optiz⁶. O caminho inaugurado por Optiz teria percorrido as gerações subsequentes para quais os clássicos permaneciam como fantasmas insuperáveis. Entre os mais antigos, “Gryphius é o mestre incontestado, o Sófocles alemão, a seguir Lohenstein,

3 Após o fim da Primeira Guerra, o barroco alemão se torna objeto de interesse acadêmico nas universidades alemãs de maneira ideologizada. A concepção de formação burckhardtiana é retomada pela revalorização do barroco não apenas porque a estética pós-guerra lembrava o luto do homem barroco, mas também para recuperação do passado e do orgulho nacional. Muitos autores se dedicaram a esses estudos, que chega para Benjamin a partir da influência de germanistas como e Alois Riegl, Aby Warburg, Heinrich Wölfflin. Benjamin trará diferenças para com eles, mas considera esses trabalhos em uma perspectiva próximo ao seu na medida em que, ao seu ver, buscam salvar o drama barroco da depreciação do modelo renascentista. (NEWMAN, 2011, p.44)

4 Paul Stachel fez seu doutoramento com o professor Erich Schmidt, destacado nome dos estudos históricos-literários. O seu trabalho carregava a abordagem tradicional de filologia herdada de Wilhelm Scherer, mestre em filologia antiga ligado a Jacok Grimm, que foi um dos mandarins por trás da apreensão positivista da história do drama barroco alemão. (Cf. NEWMAN, 2011, p.32). Benjamin se indispõe a posição de Scherer no seu livro do Barroco, não apenas por sua diferenciação entre comentário e crítica, também porque o positivismo de Scherer orientou seus contemporâneos para ideologização dos estudos alemães que buscavam ver o drama barroco, por exemplo, uma expressão do *völkisch* (NEWMAN, 2011, p.30)

5 Hebert Cysarz fez seu doutoramento influenciado pela Escola de Viena, orientado por Walter Brecht. Ironicamente, este mesmo Brecht foi quem mais tarde aproximou Benjamin de Hugo von Hoffmannsthal que o ajudou na publicação da terceira seção de seu segundo capítulo do livro do Barroco alemão na revista *Neuen Deutschen Beiträgen*, em 1927. Já com seu orientando, teve mais sucesso. Cysarz tornou um acadêmico de sucesso durante o regime nazista. (Cf. NEWMAN, 2011. p.32)

6 Em uma nota de tradução da edição portuguesa do livro do barroco, João Barrento aponta que na adaptação de Optiz, *As troianas* de Eurípides se tornou: *L. Annaei Senecae Trojanerinnen*, 1625. (Cf. BENJAMIN, 2013, p.44, N.T.)

como o Sêneca alemão, ocupa uma posição secundária, e somente com certas reservas Hallman, o Ésquilo alemão, é colocado ao lado dos dois outros” (BENJAMIN, 1984, p.83; GS I p.239). Stachel acorrentou esses dramaturgos ao passado dos antigos, o que os caracterizava e os destacavam era sua capacidade de imitação dos clássicos. Ainda que suas escritas fossem interpretadas de maneira pálida e decadente com relação aos antigos, era na sua imitação que brotava, na Silésia, outro norte para a Alemanha. Assim, Stachel roubava a voz e a especificidade do barroco alemão, a régua para o qual foi medido o barroco alemão passou a ser a própria linha renascentista. O renascimento não era tão somente o modelo ao barroco alemão, nas mãos de Stachel se confundiu e se tornou seu próprio período histórico. Neste sentido o drama barroco (*Trauerspiel*) foi equivocadamente confundido com a tragédia (*Tragödie*):

O drama barroco aparecia assim como uma renascença tosca da tragédia. E com isso surgia uma classificação que obscurecia de todo a compreensão dessa forma: visto como drama da Renascença, o drama barroco estava viciado, em seus traços mais característicos, por numerosos defeitos estilísticos. Graças à autoridade dos catalogadores de deficiências, esse diagnóstico permaneceu muito tempo inalterado, sem ser corrigido. Em consequência, a obra de Stachel, em si altamente meritória, e que fundou a literatura nessa área — *Seneca und das Deutsche Renaissancedrama* — não oferece qualquer contribuição essencial, à qual, de resto, ela não aspira” (BENJAMIN, 1984, p.p. 72-73; GS I p.p. 230-231)

Com estas palavras Benjamin se posicionava contra Stachel. Na visão benjaminiana dois equívocos se sobressaiam da leitura renascentista do drama barroco alemão, uma histórico literária e uma estilística. No primeiro, frontalmente à Stachel, Benjamin mobiliza Fritz Strich para mostrar, para aqueles que designam renascentista ao drama barroco alemão, que, se, no entanto, “esse termo, se designa algo mais que a imitação mecânica da cultura antiga” então ele “é falacioso e demonstra a falta de uma orientação histórico-estilística na ciência literária” (BENJAMIN, 1984, p.73; GS I p.231); em outras palavras, que a deficiência desses estudos se mostram no argumento falso e equivocado da imitação da cultura antiga, uma vez que eles mesmo reconheciam que esta imitação das tragédias antigas, não era vazia, mas adaptada ao moderno. Em consequência disso, a afirmação de que “esse século nada tem em comum com o espírito da Renascença. O estilo de sua produção é barroco, mesmo quando não se tem em mente apenas sua dimensão bombástica e excessiva, mas se levam em conta, igualmente, seus princípios estruturadores mais fundamentais” (BENJAMIN, 1984, p.73; GS I p.231). Cobia à Benjamin romper com essa tradição barroco-renascentista mostrando que os dramas barrocos alemães tinham lugar e história própria, mais que isso que sua forma era histórica. Ao contrário de uma imitação formal, “os dramaturgos da época se consagraram inteiramente à tarefa de produzir a forma em geral de um drama secular” (BENJAMIN, 1984, p.71; GS I p.229) e profano e mesmo não contando com um engenho poético livre e lúdico como o de Calderón no drama espanhol, na Contrarreforma “ele se formou, exatamente por ter sido um produto necessário do seu tempo, através de um esforço violento, e só isso já demonstra que essa forma não foi moldada por nenhum gênio soberano” (BENJAMIN, 1984, p.71; GS I p.229); são nos esboços da história e na forma de repetição que “reside o centro de gravidade de todo drama barroco” (BENJAMIN, 1984, p.71; GS I p.230). A repetição não poderia ser entendida como mera imitação e marca da pouca originalidade dos dramas,

mas como o próprio movimento da história, naturalizada em eterno retorno. Dessa forma mostra-se o mal-entendido alimentado pela recepção acrítica que os contemporâneos fizeram da teoria do drama de Martin Opitz em “Livro sobre a literatura alemã” (*Buch von der deutschen Poeterey*, 1624) que confundiu a poética trágica dos antigos como modelo normativo estilístico do barroco (Cf. PINHEIRO MACHADO, 2006, p.32), é no tempo histórico de seus autores que a forma foi moldada como marca indelével e inconfundível de seus dramas.

Com isso abre-se o outro erro da interpretação marcada na confusão do barroco com o renascimento, a crítica estilística segundo a qual “esse drama se destinava apenas à leitura” (BENJAMIN, 1984, p.73; GS I, p.231), se tornando mais próximo de drama de gabinete do que de encenação. Centenária, esta crítica não era exatamente devedora diretamente de Stachel, que comparava Daniel Von Lohenstein com Sêneca justamente por suas cenas de sedução, sacrifícios e fantasmas (Cf. NEWMAN, 2011, p.35), mas fazia jus ao entendimento renascentista do barroco que partilhava, dado que se baseava na comparação formal da tragédia com o drama barroco e seu efeito no palco. Benjamin considera a resistência à essa dramaturgia, supostamente pouco adaptada ao palco” (BENJAMIN, 1984, p.73; GS I, p.231) e se apropria do próprio Sêneca para mostrar que desde a sua época ocorriam controvérsias semelhantes. Esquecidos e pouco encenados esses dramas não puderam colocar em prática os seus efeitos cênicos. Contudo, afirma que “nas cenas violentas, que provocam o prazer visual, o elemento teatral se manifesta com força singular” (BENJAMIN, 1984, p.73; GS I, p.231); a violência não estimula a curiosidade do espectador por sua simples manifestação, mas porque na sua representação vemos com particularidade a maior ênfase aos efeitos cênicos próprios da expressão do barroco alemão, a singularidade do drama barroco não está no conteúdo, mas em sua montagem. As encenações das peças do barroco não poupavam esforços para impressionar o público no conflito entre o âmbito terreno e sua religiosidade, com fins propagandísticos também do protestantismo, as suas adaptações mobilizaram recursos técnicos e cênicos que não estavam disponíveis tampouco faziam parte da dramaturgia grega. No teatro barroco, “o palco era dividido horizontalmente em três níveis que representavam o céu, a terra e o inferno” (PINHEIRO MACHADO, 2006, p.27). Novos mecanismos de palco como “elevações e submersões podiam ser utilizadas para efeitos dramáticos” (PINHEIRO MACHADO, 2006, p.27) como suspensões no ar. Na parte cênica, “como decoração, surge o sistema de bastidores desenvolvido na Itália, que consistia em telas com pinturas em perspectivas, criando ilusão de uma profundidade espacial muito grande” (PINHEIRO MACHADO, 2006, p.28). Também “o horário das apresentações foi aos poucos, transferido do dia para noite, introduzindo-se iluminação artificial do palco por meio de velas, lâmpadas a óleo e tochas” (PINHEIRO MACHADO, 2006, p.28). Ainda na iluminação era feita “com auxílio de espelhos, esferas de vidro cheias de água, lanterna mágica e chapas de metal” (PINHEIRO MACHADO, 2006, p.28) que alcançavam “efeitos de luz antitéticos: luz forte e deslumbrante servia para iluminação do inferno ou cenas de incineração; luz suave e amena envolvia a cenas no céu” (PINHEIRO MACHADO, 2006, p.28). Junto a isso, desenvolvia-se a sonoplastia que apoiavam os efeitos de luz mirando os afetos. Com mais recursos os modernos souberam se apropriar bem das peculiaridades do seu tempo focando mais na força da montagem, dos fantasmas que voam sobre o palco e nas caveiras que aparecem por debaixo dos tablados, do que na força do enredo trágico das tragédias⁷. Assim, para Benjamin, ainda que os conteúdos das

7 Francisco Ambrosio Pinheiro Machado, nos descreve uma cena de *Catharina von Georgien oder Bewehrete Bestaendigkeit* de Andreas Gryphius, onde podemos acompanhar tanto os efeitos dramáticos nessas adaptações como também

peças não fossem esplendorosos como a dos antigos, a força dos dramas barrocos alemães estava em sua maior capacidade de expressão teatral de sua montagem.

A confusão sobre os efeitos do drama barroco se tornava maior quando observada pela vertente de análise estilística descritiva de Hebert Cysarz. Benjamin o menciona em uma carta à Gerson Scholem de 16 de setembro de 1924 onde o caracteriza de maneira bastante depreciativa, como podemos acompanhar:

Quanto a valor do trabalho [próprio do Benjamin], só a revisão mais diferenciada de uma versão final permitirá a percepção mais clara dos seus traços essenciais, bem como um juízo pessoal. Mas sei que ele lança as mais surpreendentes luzes sobre o presente, como me confirma a leitura de um novo livro sobre o tema: *Deutsche Barockdichtung*, de um jovem docente de Viena, de nome Cysarz. Trata-se de um livro conseguido, quer na documentação, quer na perspectivação parcial dos vários aspectos tratados, mas deixa-se levar, no conjunto, pela atração vertiginosa que esta matéria exerce sobre aqueles que com ela se conformam de um ponto de vista descritivo: o resultado é que, em vez de se iluminar o objeto, apenas se produz mais um fragmento pós-barroco. Ou: uma tentativa de traçar, com pente das ciências exatas, um risco na cabeleira decadente do estilo de reportagem expressionista! O que há de mais próprio do estilo barroco é conseguir levar aqueles que, durante a inspeção feita aos textos, saem da esfera do pensamento rigoroso para se porem logo a macaqueá-lo historicamente. O sujeito é por vezes bastante feliz na adjetivação, e nisso alguma coisa se aprende com ele. (BENJAMIN apud TIEDEMANN, 2013, p.284; GB II, p.p.481-482)

Como podemos ver, Benjamin não era contido ao censurar as abordagens estilísticas descritivas de Cysarz que, “ao tentar uma avaliação objetiva do drama barroco” estava “condenada, desde o início, a permanecer alheia a seu objeto” (BENJAMIN, 1984, p.73; GS I. p.232). Aos olhos de Benjamin, o grande problema de sua abordagem sobre o barroco alemão estava em uma apropriação indevida de Aristóteles ao colocar lado a lado o drama barroco alemão com a tragédia, justamente pelo efeito gerado em seus espectadores. Benjamin descredita de teses que perante a coincidência dos efeitos do drama barroco com a catarse da poética aristotélica, creditam este drama como uma autêntica tragédia; “é quase inacreditável que se tenha afirmado que o drama barroco é uma verdadeira tragédia, pelo simples fato de que ele evoca os sentimentos de piedade e terror” isto porque “Aristóteles jamais disse que somente a tragédia podia evocar essas emoções” (BENJAMIN, 1984, p.74; GS I. p.232). Os sentimentos são próprios da arte e, tanto na tragédia ática, como nos dramas barrocos eles estão em questão, seja para emocionar, seja para uma transformação moral do espectador; contudo, ainda que tomássemos os efeitos produzidos pelos dramas barrocos e pelas tragédias como constitutivos do gêneros respectivos, sozinhos os efeitos não seriam suficientes para essa determinação; “é preciso compreender que a catarse não pode ser determinante para o drama”, como seu requisito específico, uma vez que “uma

os efeitos que elas podiam exercer sobre o público religioso em seu teor moral e suas ações ‘mágicas’ como voo em cena: “Imagine-se a seguinte cena: a Eternidade vem descendo do céu, pairando sobre o palco, onde defuntos, coroas, cetro e espadas se encontram espalhados. Ela profere um discurso que condena a Vaidade no Mundo: “O que este constrói, amanhã será destruído por aquele/ Onde agora há palácios, No futuro nada mais haverá além de grama e pasto/ Sobre o qual seguirá o filho de um pasto atrás do rebanho/ A vós mesmos/ para quem apertados até os grandes castelos são/ logo quando vós tivéreis que se evadir daqui/ Uma apertada casa, um caixão estreito encerrarão/ Um caixão que o justo descobre como e curto o comprimento do homem” (Cf. PINHEIRO MACHADO, 2006, p.p.26-27)

forma de arte não pode ser determinada pelos seus efeitos (BENJAMIN, 1984, p.74; GS I. p.232) apenas. Ainda que estivesse indicada no “Livro de literatura alemã” de Optiz, Benjamin mostra não estava presente uma preocupação verdadeira com a influência de Aristóteles no drama barroco. Ao menos desde Gryphius, os autores do barroco alemão não tinham a intensão de voltar para os ensinamentos técnicos e conteúdos aristotélicos, mas sim ao teatro dos holandeses e dos jesuítas com objetivos bem definidos. Ao contrário do neoclassicismo que via nessas influências a aproximação ingênua do aristotelismo para com o drama barroco, Benjamin reforça uma nova valoração histórica nessa retomada. O teatro holandês e o teatro jesuítico apresentavam duas faces de um mundo cindido que interessava muito mais aos dramaturgos do barroco do que as categorias aristotélicas, a saber a Reforma e a Contrarreforma. Na época, o Concílio de Trento era mais importante na confecção do drama barroco do que a própria poética de Aristóteles, e isso se vê quando nos detemos aos efeitos e a finalidade nos dramas e nas tragédias. Muito longe da definição aristotélica da teoria da *catarse*, os efeitos dos dramas barrocos seguem uma matriz estoicista e moralizante; quando invoca os efeitos em seus espectadores o que importa é tão somente a glorificação de Deus e a propagação dos ideais e dos fins religiosos. “A articulação da ética estoica à teoria da nova tragédia tinha sido realizada na Holanda, e Lipsius observara que a piedade aristotélica deveria ser compreendida apenas como um impulso ativo para aliviar as angústias e o sofrimento do próximo, e não como um colapso patológico diante do espetáculo de um destino terrível” (BENJAMIN, 1984, p.85; GS I. p.242) em outras palavras, “como misericórdia e não como *pusillanimitas*” (BENJAMIN, 1984, p.85; GS I. p.242). Por mais que as noções de efeito ali estivessem caracterizadas, ao legitimar a covardia do herói e a apatia do público, ela não estaria mais afastada do que os sentimentos de temor e piedade atribuídos à Aristóteles que supostamente deveriam despertar, coragem e compaixão. Outra assimilação muito estranha a poética aristotélica, esta sim, indiscutível para Benjamin, era o sentimento de luto como ressonância do trágico, introduzidas apenas nas peças enlutadas do barroco: *Trauerspiel*. O problema, que Benjamin percebe muito bem, é que não está em jogo para Cysarz uma análise precisa dos efeitos psicológicos, o que por si só já diferenciariam intensão dos efeitos tanto no drama barroco como na tragédia, mas sim uma exigência imperiosa e particular para que assim se justifique uma coincidência forçada entre os gêneros.

Na mesma medida em que Stachel procurava fazer dos dramas da Silésia uma espécie de renascimento germânico, Cysarz o faz a partir do Classicismo de Weimar. Em uma versão bastante afinada com o nacionalismo de uma “*Bildung*” burckharditiana, Cysarz localizou os dramas barrocos alemães como um estágio preliminar para o verdadeiro renascimento alemão de J. W. Goethe e F. Schiller. É seduzido pelo espírito humanista do Renascimento e suas “atrações vertiginosas” (BENJAMIN, GB I, p.354) que Cysarz perde o seu objeto e faz uma das leituras mais equivocadas sobre o drama barroco alemão. No parâmetro do Classicismo alemão é que os dramas barrocos serão descritos com referência à Aristóteles, não apenas como mais uma das infelizes tentativas “de salvar o drama [barroco]”, mas também como “sua ‘valorização’, através de *aperçus* triviais, invocando a “necessidade” desse drama. Para Benjamin é difícil dizer se as tentativas desse tipo comprovam o valor positivo do drama, ou a fragilidade de qualquer avaliação” (BENJAMIN, 1984, p.74; GS I. p.p.232-233) ante a necessidade, esta apreciação parece a falência crítica de qualquer juízo. Com muitos matizes da necessidade se poderia decorar o drama barroco alemão, da necessidade histórica, em contraste com o mero acaso” à “necessidade subjetiva de uma

bona fides, em contraste com o simples virtuosismo” (BENJAMIN, 1984, p.p.74-75; GS I. p.233), seja das emersões objetivas da história, seja das disposições subjetivas de seu autor, “a questão da necessidade das manifestações históricas é sempre claramente apriorística”. (BENJAMIN, 1984, p.74; GS I. p.233). Nesse sentido que entendemos as necessidades de Cysarz em tomar o drama barroco desta maneira necessária. “Os conceitos de natureza e de arte, próprios ao século XVII, podem estar extintos para sempre, mas suas descobertas de conteúdo e, mais ainda, suas invenções técnicas, permanecerão novas, incorruptíveis e indestrutíveis”. (BENJAMIN, 1984, p.75; GS I. p.233), na visão de Cysarz, morto, o drama barroco alemão só renasceria pelo seu caráter formador da próxima época. Nesse movimento continuo de formação que vê “as obras ou formas como estágios preliminares de desenvolvimento subsequente, num processo evolutivo problemático” (BENJAMIN, 1984, p.75; GS I. p.233), o drama barroco era necessário para o desenvolvimento do Classicismo alemão e por isso, sua necessidade era apriorística. Assim, a necessidade expressa por Cysarz para a identificação da tragédia para com o drama barroco a partir dos efeitos das peças, “o tom não é o da “salvação” clássica” de um gênero histórico, “mas o da justificação irrelevante” (BENJAMIN, 1984, p.75; GS I. p.233) para que, em tese, florescesse um Renascimento alemão.

Com isso, pudemos acompanhar a interpretação em voga com relação ao drama barroco alemão e as questões que precederam a elaboração do trabalho de Benjamin concentradas na confusão normativa e formal entre o drama barroco, a tragédia e renascimento, não desvinculada da percepção ideológica do drama barroco como um dos processos de formação da nação alemã. Como pudemos ver todas essas incompreensões estavam imbricadas intimamente fazendo referência uma a outra e são elas que anima Benjamin a abordar na segunda seção da primeira parte de seu trabalho a diferenciação entre drama barroco e tragédia tendo como pano de fundo o contraste entre símbolo e alegoria de onde, mais a frente, desembocará o caráter histórico do drama trágico, mas isso já é tema para um próximo trabalho.

Referências bibliográficas:

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Briefe*. Org. GÖDDE, Christoph; LONITZ, Henri. Frankfurt, Suhrkamp, 1995-2000

_____. *Gesammelte Schriften*. Band I. Org. TIEDEMANN, Rolf; SCHWEPPEHÄUSER, Hermann. Frankfurt, Suhrkamp, 1974

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. ROUANET, Sérgio. São Paulo: Brasiliense, 1984

NEWMAN, Jane O. *Benjamin's Library: Modernity, Nation and Baroque*. Cornell University Press. New York, 2011

PINHEIRO MACHADO, Francisco. *História e imanência: a crítica do conhecimento em Walter Benjamin*, Belo Horizonte, UFMG, 2004

TIEDEMANN, Rolf. Comentário de Origem do drama trágico alemão. In. BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. BARRENTO, João. Belo Horizonte, Autêntica, 2013.

Delimitando a atividade criadora nas artes visuais e arquitetura a partir das perspectivas generativa e participativa/colaborativa

Miguel Gally¹

Ao longo das últimas décadas do século XX foi se consolidando tanto no campo das artes quanto no da computação um tratamento cada vez mais sofisticado da generatividade, favorecendo o surgimento de uma zona de pesquisa comum: a criatividade computacional. Generativo tem sido um adjetivo usado para programas de computador capazes de solucionar não problemas, mas problemas de problemas, afastando-se assim da primeira geração de algoritmos, baseada em regras pré-definidas e base de dados controlável. Nas artes, sobretudo a partir dos anos 1970, foi se refinando um modo de criar, inicialmente assistido ou mediado por computadores, e posteriormente baseado ou enquanto software, propriamente. Nesse contexto artístico-computacional tardio, os sentidos e usos para as artes generativas (incluindo a arquitetura) se confundem com os da arte participativa, essa por sua vez em franco desenvolvimento desde os *ready-mades* de Marcel Duchamp. Margareth Boden (2012), por exemplo, que faz uma taxonomia e história da arte generativa, ampliou o escopo do conceito de arte generativa, pondo a arte interativa/participativa como apenas mais um tipo de arte generativa.

Nossa comunicação pretende, entretanto, problematizar esse ponto, fazendo um recuo teórico, ou seja, detalhando o modo de se conceber a atividade criadora de uma perspectiva participativa/colaborativa/interativa em pensadores como Hélio Oiticica (1965), Nicolas Bourriaud (1998) e Claire Bishop (2012), aproximando-os em torno de um modelo comum, resguardadas suas diferenças quanto ao potencial político das artes. O que me parece viável se for para melhor situar essa posição frente a outro modo de se conceber a atividade criadora nas artes visuais e arquitetura: o generativo.

A ideia central, portanto, é delimitar dois tipos de atividade criadora nas artes visuais e arquitetura, partindo de um contexto contemporâneo. Sem classificar obras ou projetos, nosso propósito é investigar o que seriam duas concepções teóricas distintas, uma para cada tipo de atividade criadora em questão. E, de fato, o que se tem no momento é uma orientação teórica que permite pensar tal atividade criadora segundo um modelo *colaborativo* e, outra, incipiente, ainda bastante confusa, que, na minha opinião, apontaria para um modelo *generativo*. Nossa estratégia consiste em partir da tradição consolidada do modelo teórico colaborativo, participativo ou i(n)terativo e, então, nos debruçarmos sobre suas contaminações (herança) ou presença (indireta) numa atividade criadora que se baseia (ou pretende se basear) em um modo automatizado ou autômato de atividade criadora.

¹ Universidade de Brasília (UnB)

Colaborativa, em linhas gerais, indica uma atividade criadora que acontece em conjunto. Sem a primazia do continente do artista, o que permitiu uma crítica do privilégio do gênio e da inspiração para se entender a atividade criadora. Sem a primazia do espectador/audiência, o que garantiu uma crítica à interação mecânica e à ditadura do espectador, entendido como agente potencial (posteridade; ver Duchamp, 1956) ou do presente. E sem a primazia da instituição arte, na medida em que ela ora minimiza as referências do artista e do espectador, controlando-os, ora, mais recentemente, se apropriando do próprio recurso colaborativo. Por outro lado, a atividade criadora vista a partir de um modelo generativo seria uma atividade automatizada, autorreferente ou autogerada, seja qual for o agente. Essa distinção feita em linhas gerais será útil para começarmos a delimitação que pretendemos, mas veremos que suas fronteiras não serão tão fixas.

O trabalho de delimitação, assim, seria investigar até que ponto propriedades da atividade criadora colaborativa se presentificam em obras majoritariamente automatizadas e como tais obras, ao mesmo tempo, parecem apontar para propriedades que não são partilhadas pelo modelo colaborativo. Daí surgiria, portanto, um tal limite, mesmo não sendo fixo, um esforço que me parece importante para a construção de uma perspectiva teórica capaz de definir a atividade criadora generativa investigando, inicialmente, quais seriam suas propriedades específicas.

1.

As perspectivas teóricas para se pensar a arte colaborativamente são diversas. A referência mais forte, para mim, é a de Hélio Oiticica (1966) com *Parangolés* (1964-66) e a arte ambiental, contextualizada por mim em outro lugar (Gally, 2017) como uma filosofia da arte baseada no gênio coletivo anônimo. Lembro ainda a versão de Fred Forest (1977, pp.153-157) com sua arte sociológica, de acordo com a qual tecnologias de comunicação mais tradicionais (jornais, rádios, etc.) eram criticadas e ocupadas colaborativamente; lembro ainda das obras e teoria propostas por Ray Ascott, nas quais se investigava uma produção conjunta através de recursos telemáticos (1966-67²), ou de operação remota. Pensando as artes dos anos 1990, o curador e crítico Nicolas Bourriaud tentou atualizar o modelo colaborativo pensando-o como *relacional*, ou seja, pensando-o como responsável por criar *formas de sociabilidade* que seriam *interstícios* sociais; propondo deixar de se ver nos artistas dos anos 1990 em diante que ele mesmo privilegiou (Gonzales Torres, Tiravanija, e outros) aquelas pretensões teóricas de definição da arte que marcava a geração dos anos 1960 a 1970 (Oiticica, Forest, Ascott)³. Do ponto de vista político, a força da arte em propor tal crítica social gerando novas formas de convívio interpessoal é amplamente denunciada por Claire Bishop (2012), segundo qual a arte apenas conseguiria expor as contradições da cultura na qual ela está inserida. Embora a discussão entre Bourriaud e Bishop não possa ser resolvida, porque são posições opostas (a primeira positiva, a segunda negativa), ambas partem, grosso modo, de uma produção artística realizada em conjunto, tendo artista e espectadores um peso semelhante.

2 Representante da arte telemática e interativa. “Roy Ascott was among the first artists to launch an appeal for total spectator participation ... At present, Ascott is one of the most outstanding artists and theoreticians in the field of telematics” (Popper, 2007, p. 77).

3 Em uma conferência para Bienal de São Paulo 2006, Bourriaud reforça essa posição enquadrando Oiticica nesse grupo que queria definir arte mais do que gerar novas formas de sociabilidade. Oiticica, acredito, queria e realizou as duas tarefas.

Na arquitetura, a condição participativa na elaboração de projetos deixa-se ver nas ideias de Christoph Alexander⁴, precursor da arquitetura colaborativa, e mais recente com Jean Jacques Terrin, embora o exemplo mais forte que eu gostaria de enfatizar é o de Carlo Ratti. Nesse último, assim como também em Ascott e Foster, são as tecnologias de comunicação que ganham um destaque naquilo que será o modelo colaborativo. Com Ratti (2015), passa-se a se falar em uma arquitetura de código aberto (*open source architecture/ ex. WikiHouse Project*), funcionando numa plataforma digital aberta e disponível para o maior número de pessoas, fazendo pensar numa arquitetura na qual o arquiteto é apenas mais um dentro do processo de criação, e, em última instância, sem arquitetos, o que colocaria essa produção no limite do modelo colaborativo. Aqui, precisamos ressaltar: seja qual for o meio de viabilizar a produção de projetos arquitetônicos, o software ou recursos computacionais (ou telemáticos) são ainda sempre suporte.

No projeto *Captas* (Soraya Bras e Fábio FON, 2009), voltando a exemplos de arte visual e performática, embora ainda uma intervenção urbana. Aí se faz uma crítica ao uso privado indiscriminado do celular em ambiente públicos, usando como suporte recursos simples de software/hardware (placa arduino). A interação acontece entre humano-software, ou humano-humano através do software (suporte que faz a mediação) e dos sensores de captação de ondas eletromagnéticas do aparelhos de celular. Ou seja, no modelo colaborativo ainda se mantém o software como meio (suporte), induzindo-nos a pensar a relação humano-humano (com ou sem software) como uma propriedade do modelo colaborativo. Desse modo, permanece a pergunta se não seria superficial restringir o modelo colaborativo ao tipo de interação humano-humano, quando pensamos o software apenas como meio. Sim, acredito ser superficial e apressada a conclusão que uma tal indução nos remeteria.

Por exemplo, uma relação humano-software dentro dos termos do modelo colaborativo, mas já flertando com outras características, para além da relação de mediação do software, é proposta por Branko Kolarevic (2003) no domínio do design e da arquitetura digital. Ele sugeriu que se faça obras não usando ou tendo computadores/algoritmos como meio, mas que se planeje e se crie com computadores/algoritmos, reforçando o modelo colaborativo/participativo, agora numa relação humano-software mais direta. Ou seja, recebendo as respostas ou *out-puts* como interações, capazes de ser retrabalhadas.

Os pontos a destacar desse modelo participativo/colaborativo para as artes seriam, provisoriamente, os seguintes: não primazia do artista (embora seja ele necessário); não primazia dos espectadores (embora não sejam suficientes); recursos tecnológicos são suporte ou são agentes com os quais se colabora para criar formas. A entrada, portanto, do mundo tecnológico dentro do universo do modelo colaborativo é gradual e vai se adequando ao universo ou campo da produção colaborativa. É a partir dessa absorção que iniciamos a exposição de uma arte e um modelo que ainda precisa ser melhor explorado: o generativo.

3.

Na vasta taxonomia proposta por Margareth Boden (2012), que tenta cobrir o domínio das artes generativas, há alguns tipos de arte que são destacados como não

4 Alexander concebeu os usos e fluxos como orientação máxima para elaboração de um projeto arquitetônico, e nesse sentido, ao invés orientar e interferir no espaço arquitetônico com uma intenção externa, levanta ou antecipa, a partir de referências vigentes, como os usuários se comportam para então criar espaços. Propõe também, numa versão incipiente (porque usava tecnologia computacional de primeira geração, fichas, etc.), uma arquitetura baseada em padrões/módulos que pudessem ser acrescentados à obra/ao projeto posteriormente, conforme a necessidade, antecipando certa generatividade.

tendo algoritmos como suporte propriamente, sendo os próprios algoritmos ora obra ora capazes de uma atividade criadora (artística ou não). Dos onze tipos, apenas três fariam parte desse tipo específico e são esses que escolho como referência empírica para nossa delimitação: *Computed Generated Art* (arte gerada por computador CG-arte); *Evolutionary Art* (arte evolucionária, E- arte); *Robot Art* (Arte Robô, R-Arte), (Cf. BODEN, 2012, pp.141-144), sendo as duas últimas apenas subclasses da primeira, a qual é definida por Boden nos seguintes termos: “(CG-Art, Def.): a obra de arte é resultado de um programa de computador deixado rodando por si, com a mínima ou sem a interferência de um artista humano”(p.141). A ideia seria a de que o artista/programador escreve as primeiras linhas ou a versão inicial do programa/software, sem interferir na sua execução. Essa é a melhor saída oferecida por Boden para separar Arte Computacional (C-Arte) de arte gerada por computador (CG-Arte), mas, por outro lado, considera que o artista/programador poderia ser um colaborador, o que dificultaria tomar sua taxonomia para explorar uma separação radical entre um modelo colaborativo e outro generativo. Mas, preciso lembrar, não estamos interessados, não nesse momento, em marcar distinções radicais entre tais modelos, como sugeri inicialmente, quando falei da flexibilidade da delimitação aqui proposta.

O que pretendemos, portanto, recortando aqueles três tipos de arte, é trazê-las como exemplos de um modelo generativo em construção, que ainda guarda traços de um modelo colaborativo. Fazendo isso, apontamos, com ênfase, para uma propriedade a ter em mente quando se pensa em arte generativa *stricto sensu*: algoritmo não seria suporte para obra, mas seria a própria obra ou a origem da produção artística, ou, ainda, da atividade criadora. Isto é, na qual não haveria nenhuma ou a haveria ação mínima (agência) do artista-programador. Com isso, voltamos nossa atenção para aquele limite que procuramos, vislumbrando propriedades que não seriam partilhadas entre tais modelos: 1) apontando para uma compreensão *lato sensu do modelo generativo* que não interessa, tal como teorizada nos anos 1970 (Max Bense e a estética generativa), e que inclui a manipulação de padrões em geral; 2) excluindo os casos mais gerais que não pressupõem uso de computador ou que utilizam algoritmos com regras pré-definidas (*step by step approach*, Boden p.129), e que tem sido utilizados como referência em boa parte das produções e obras dos quase 20 anos do evento anual internacional de arte generativa que tem promovido nas artes visuais e música métodos generativos de criação (Cf. Brian Eno: www.generativart.com).

Precisamos reforçar, assim, que os algoritmos que privilegiaremos como parte decisiva do modelo generativo em questão neste artigo não são do tipo fechado, no qual se antecipam ações segundo respostas possíveis, e que foram planejados para resolver problemas usando uma base controlável ou mesmo fechada de dados⁵. Estamos atentos aos mais recentes software do tipo genético ou generativo, que usam regras mais amplas e se comportam de modo mais aberto. A partir dele, mas sobretudo em conexão em rede com outros do mesmo tipo, conseguem mesclar e alterar dados e, em última instância, mesmo que ainda incipientemente, sua própria programação (combinação), acessando grandes bancos de dados (*big data*), gerando resultados ou decisões imprevistos (incomputabilidade,

5 Boden (2012; p.129, tradução nossa) faz uma distinção entre a abordagem passo a passo e aquela baseada em regras: “Para entender esse ponto, considere-se uma simplificação exagerada que ilustra os conceitos de programação mencionados. Quando um programa é escrito segundo um modo (algoritmo) passo a passo, o programador instrui o computador a ‘fazer A’, então ‘fazer B’, e depois, segundo certas condições ‘fazer C’, ou ‘fazer D’, e assim por diante. Quando um programador escreve regras (obrigações), entretanto, ele informa ao computador que (por exemplo) ‘Z deve sempre ser maior que Y’, ‘X nunca deve ser igual a W’, e assim por diante – mas deixa que o sistema de computador trabalhe em como aplicar aquelas regras”.

aleatoriedade) cujo caminho ou percurso de realização podem permanecer ignorados (uma descoberta a cargo dos pesquisadores dos *explainability software*).

Tais algoritmos generativos já fazem parte do nosso cotidiano em maior ou menor intensidade, tais como em diagnósticos médicos, bolsa de valores, campanhas eleitorais, etc., mas para não retirar nosso foco, gostaria de trazer um exemplo das artes visuais, para termos em mente na sequência. Em 2017, Mario Klingemann apresentou a primeira versão da obra *Alternative Face*, um vídeo construído por uma rede de algoritmos que trabalhavam em conjunto, mas como competidores nas soluções apresentadas, usando uma rede de algoritmos generativos adversários (*GAS-Generative Adversary Network*, 2014) que permitia o reconhecimento facial e a mais justa adequação entre os movimentos da face e outro discurso correspondente a esses movimentos, de modo a vídeos com um conteúdo discursivo se adaptarem a outras imagens com seus conteúdos de áudio retirados. O resultado é a cantora Françoise Hardy, a partir de imagens extraídas de videocliques dos anos 1960, e o áudio oriundo de parte da entrevista dada pela conselheira do governo estadunidense Kellyanne Conway a propósito da controvérsia “notícia falsa” e “dados alternativos” sobre a quantidade de pessoas na posse de Donald Trump. A pretensão do artista é construir uma crítica à mentira oficial, de maneira jocosa. Mas quando nos damos conta de que o vídeo não foi uma obra produzida com a participação direta do artista, de que algoritmos foram ajustando gradualmente os vídeos extraídos dos cliques aos sons em função do movimento facial mais adequado, eliminando sucessivamente suas próprias soluções por outras melhores, e gerando camadas de rascunhos eliminados, então a crítica às “fake news” e à mentira como conteúdo informativo possível ganha novos contornos. E isso porque, mesmo que as regras iniciais tenham sido fornecidas por um programador, os resultados aqui foram tão imprevisíveis quanto verossímeis, embora mentirosos e sem uma origem clara.

No caso da arquitetura, Patrick Schumacher (2011; 2012) tem sido o teórico que mais reuniu e sistematizou a condição e os limites de uma atividade criadora que ele chamou de *autopoiesis* e associou a um estilo de vanguarda que sucederia o pós-moderno. Uma geração de formas para uma arquitetura cujo estilo seria o Parametricismo, ancorado basicamente nas obras do escritório da arquiteta iraquiana Zaha Hadid (1950-2016). A provocação de uma forma autogerada, tal como nos sugere Schumacher, nos faz pensar em uma atividade criadora que dispensa a relação artista-espectador ou mesmo espectador-obra, pelo menos num grau segundo de criação (sendo o primeiro o do programador/software). Nos seus termos, *autopoiesis* ou generatividade podem ser sinônimos de automatizado, e relativos à autogeração de formas (fluidez, sinuosidades contínuas e intrincadas) e de suas correspondentes tecnologias de execução. Uma postura que tem sido questionada por não ser crítica à cultura neoliberal do espetáculo e cega às demandas e urgências sociais da arquitetura e do urbanismo (Murphy, 2012). Mas esse aspecto político prefiro aprofundar em outro momento, embora profundamente relacionado ao projeto de auto geração de formas como estilo.

Dentro desse contexto, automação supõe uma combinação extremamente sofisticada e um amplo acervo de dados e decisões (decisão: conexão de dados), a ponto de se poder falar: 1) da interação entre dados/regras sem a mediação direta do programador/operador/usuário, ou com o mínimo de interferência; 2) em uma aleatoriedade tão radical que os resultados não apenas sejam imprevisíveis, visto que são aleatórios, mas que sobretudo podem ser tomados como acertados e aceitáveis por quem (espectador/operador/usuário)

está em contato com tais mecanismos ou entidades; 3) da consequente e aparente perda da condição ativa dos envolvidos, pensando-a em termos de equivalência ou equilíbrio entre os que tomam parte do modelo colaborativo.

Nesses casos, tanto da arte visual quanto da arquitetura, há uma interação entre formas ou uma colaboração, mesmo que baseada numa disputa, como é o caso dos algoritmos adversários? Poderíamos falar aí, por exemplo, de uma herança das propriedades do modelo colaborativa? Acredito que sim. Outra contaminação a se investigar para ajudar nessa delimitação, é quanto ao tema da aleatoriedade (associada à incomputabilidade), algo que pode ser visto como uma herança ou contaminação se lembrarmos de uma questão presente no modelo colaborativo que é a das aberturas quanto à participação dos espectadores, ou seja, da liberdade que o espectador tem diante do artista e sua ligação com a imprevisibilidade (ou com o imprevisto) do agir sobre a provocação do artista⁶. No fundo, aqui beiramos um tabu das ciências humanas, que é o de se colocar a questão dos atos livres em sistemas complexos computacionais, ou seja, de se perguntar se há coincidências entre ações aleatórias ou imprevisíveis/incomputáveis a ações livres. Tal transposição, entretanto, parece não interessar tanto ao domínio da criatividade computacional. Será que aqui a pergunta, portanto, poderia ser recolocada? Poderíamos falar aí também de uma herança ou mesmo contaminação oriunda do modelo colaborativo (quanto ao tema da relação imprevisibilidade vs liberdade) ou estamos nos abrindo para propriedades de um novo modelo de atividade criadora?

4.

Como considerações gerais, gostaria apenas de retomar algumas propriedades dos dois modelos em questão para indicar por quais linhas ou fronteiras fluidas estou delimitando estes dois modos de atividade criadora, ainda provisoriamente. Partindo do modelo colaborativo, sugerimos a ausência de uma hegemonia dos continentes envolvidos na atividade criadora, seja do artista, seja espectador, seja ainda da instituição arte; e uma necessidade de tal atividade criadora ser conjunta, coletiva e não privativa. Dentro do modelo generativo, precisamos fazer um recorte e separar a arte computacional da arte gerada por computadores segundo um tipo específico de algoritmos, de acordo com os quais uma abertura maior estaria em questão. Esse limite, entretanto, não se mostrou suficiente para uma separação radical entre tais modelos, por causa de uma presença ou herança de propriedades do modelo colaborativo (cooperação), mas trouxe outras propriedades, mais específicas, que precisam ser urgentemente (re)tematizadas no sentido melhor compreender uma atividade criadora em emergência no mundo das artes, tais como como a aleatoriedade, a incomputabilidade, combinação (e os termo da inclusão da intenção), acesso a grandes acervos digitais (*big data*), autonomia da arte recontextualizada pela auto poiesis ou auto geração de formas⁷. A continuar.

6 Um problema claramente trazido por Julio Plaza (1990) que elencou tipos de interação segundo seu grau de liberdade, tendo como uma das metas criticar o programa teórico Parangolés de Hélio Oiticica como sendo limitador da experiência criativa.

7 Este trabalho contou com o suporte da Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAP-DF) através de Bolsa de Pós-Doutorado Sênior no Exterior (2017, PDE) para estágio junto à Universidade de Amsterdam (UvA).

Referências bibliográficas:

- BISHOP, Claire (2012) *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London/New York: Verso.
- BODEN, Margareth. *Creativity and Art – Three Roads to Surprise*. Oxford: OUPress.
- BOURRIAUD, Nicolas. (2001) *Esthétique relationnelle*. Paris: Les presses du réel.
- DUCHAMP, Marcel (1957). « Le processus Créatif ». *ArtNews*. Vol.56/Eté.
- FOREST, Fred. (1977). *Art Sociologique*. Paris: Ed.10/18.
- GALLY, Miguel (2017). “O gênio coletivo visto a partir das artes espaciais”. In: Silva, C. V. da; Correia, A.; Duarte, P. (Orgs.). *Estética*. 1ed.São Paulo: ANPOF (Coleção XVII Encontro ANPOF), 2017, v. 1, p. 232-242.
- KOLAREVIC, Branko. (2003) *Architecture in the Digital Age: Design and Manufacturing*. London and New York: Spon Press (Taylor & Francis).
- MURPHY, Douglas (2012). *The Architecture of Failure*. London: Zero Books.
- OITICICA, Hélio. “Posição e Programa Ambiental” (1966). In *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, pp.77-83.
- PLAZA, Júlio. [1990] “Arte e Interatividade: Autor-Obra-Recepção”. Republicado em *Revista de Pós-graduação*, CPG, Instituto de Artes, Unicamp, 2000.
- POPPER, Frank (2007). *From Technological to Virtual Art*. Cambridge, MA: MIT Press.
- RATTI, Carlo (2015). *Open Source Architecture*. London: Thames & Hudson.
- SCHUMACHER, Patrick (2011) *The Autopoiesis of Architecture: A Conceptual Framework for Architecture*. Chichester: John Wiley & Sons, Vol. 1.
- _____ (2012) *The Autopoiesis of Architecture: A New Agenda for Architecture*. Chichester: John Wiley & Sons, Vol. 2.
- _____ (2015). “In Which Style Should We Build?” In: *Zaha Hadid at the Hermitage* [Exhibition Catalogue at the State Hermitage Museum]. St. Petersburg: Russian Federation Eds. Disponível: <http://www.patrikschumacher.com/Texts/In%20Which%20Style%20Should%20We%20Build.html>, consultado em 11.11.2015.

Condição humana e absurdo nas obras de André Malraux e Albert Camus

Patrícia de Oliveira Machado¹

As obras de André Malraux e de Albert Camus são, por muitos críticos e comentadores,² emparelhadas devido ao fato de os dois pensadores insistirem em anunciar o desastre, o escândalo de uma vida nua e contingente, na verdade, Virgílio Ferreira chega a proclamar que Malraux “[...] é assim genericamente o responsável pela obra de Saint-Exupéry, Sartre e Camus” (FERREIRA, 1950, p. 11). Mas embora associações sejam feitas, não podemos pressupor que a compreensão e caracterização que empreendem do homem e da sua condição no mundo sejam idênticas, tão pouco supor, como Coutinho e outros comentadores, que só Malraux apresenta em sua literatura meios de escapar à condição humana, enquanto Camus e Sartre permanecem na proclamação do nada e na inércia de um ambiente absurdo e nauseante.

Inicialmente, podemos formular a questão da seguinte maneira: seria o homem uma mariposa que segrega sua própria luz, na qual irá se destruir, tal como pensou Kyo em *A Condição humana* (MALRAUX, 1972, p.142) ou seria tal como o desenfreado Calígula, personagem de obra homônima, que tudo quis humilhar e destruir para, assim, dispor de um poder sem limites (CAMUS, s/d, p.52)? Certamente um breve trabalho como esse não tem a pretensão de dar conta dos conceitos e da complexidade de suas obras, não obstante, procuraremos, a partir do conceito de absurdo e sua relação com a morte, traçar algumas semelhanças e, se for o caso, distinções.

De modo genérico, podemos definir condição humana recorrendo à polêmica Conferência realizada por Jean-Paul Sartre, em 1945, *O existencialismo é um humanismo*, na qual o filósofo afirma que condição humana não é o mesmo que natureza humana. Tal diferenciação é importante, uma vez que não apenas Sartre, como grande parte dos teóricos dessa geração tida como deserdada, - geração do pós-guerra-, procurará compreender o homem recusando o tradicional conceito de natureza ou de essência e adotando a ideia de “universalidade humana de condição”, que segundo ele consiste

[...] no conjunto dos limites *a priori* que esboçam a sua situação fundamental no universo. As condições históricas variam [...] O que não varia é a necessidade de estar no mundo, trabalhar, conviver com outras pessoas, e ser, no mundo, um mortal. Tais limites [...] talvez tenham um

1 Professora de filosofia no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás – IFG- Campus Luziânia

2 Pierre –Henri Simon afirma que em Kafka, Sartre, Dos Passos, Malraux e também em Camus está presente a ausência do sentido da vida e a desesperada coragem que exige esta convicção” (1950, p. 60) . Já Coutinho, acredita que existem fortes afinidades entre Malraux e as obras existencialistas – referindo-se à Camus e à Sartre (1971, p. 150).

CONDIÇÃO HUMANA E ABSURDO NAS OBRAS...

lado objetivo e outro subjetivo. São objetivos porque se encontram em toda parte, e são em toda parte reconhecíveis, e são subjetivos porque são vividos e não são nada se o homem não os vive, ou seja, se não se determina livremente em relação a eles (SARTRE, 2010, p. 35).

A situação do homem no mundo não é imutável certamente, o movimento histórico o comprova, todavia, segundo Sartre, há elementos, limites que constituem *a priori* a existência do homem. Em Malraux e em Camus esses limites se revelam, se insinuam a partir da consciência trágica que alguns personagens têm da própria existência. Desse modo, se encontramos nesses dois literatos uma denúncia severa da condição histórica dos homens, marcada pela miséria, pela violência e injustiça, o que estão chamando de condição humana absurda é “a condição de um ser consciente e mortal, que quer encontrar um sentido para a sua vida e para a sua morte” (FERREIRA, 1950, p. 79).

O retrato da condição humana, todavia, não surge no século XX, já Pascal afirmava que nossas infelicidades residiam no fato de nossa condição ser fraca e mortal, por isso sua célebre comparação entre a existência humana e a vida dos homens nas prisões que, condenados à morte, vêm na morte de seus semelhantes sua própria condição. No entanto, isso não invalida a tese de André Maurois (1965, p. 327) de que Malraux, poeta da morte, seja o precursor da literatura absurda porque diferentemente de Pascal não lança mão de uma solução que escapa os domínios humanos. A fé, para Malraux, e posteriormente para Camus, não é um recurso possível.

Em Malraux, pelo fato mesmo de o homem ser mortal, toda sua existência é transformada em destino, a morte opera como “a prova irrefutável do absurdo da vida”, sendo considerada pela majoritariedade de seus críticos, como Pierre Boisdeffre, Serge Gaulupeau, François Hébert, o tema, o ponto unificador de suas obras.

Em *Os Conquistadores*, Garine, personagem principal, sem ilusões quanto à sociedade, não pode se engajar a favor de nenhuma causa porque sabe que tudo é absurdo, mesmo lutando por um mundo melhor ao lado dos comunistas a condição metafísica do homem não muda. Perken, em *O Caminho real*, frente à ausência de finalidade da vida lança-se na aventura como tentativa de escapar ao mundo frágil e de pó desses homens que ele via todos os dias (MALRAUX, 1988, p. 40). É possível, aliás, que esse seja um personagem cujas consciência da morte e impotência diante do tempo são sentidas mais intensamente. Separado do mundo, Perken é “de outra raça” (FERREIRA, 1950, p. 38), uma vez que não teme a morte, ao contrário, a desafia. Nele, a revolta contra a condição humana anuncia-se nestes termos:

Existir contra tudo isso (a floresta, a noite, o universo) [...] Existir contra a morte, é a mesma coisa. Parece que muitas vezes eu especulava essa hora... Envelhecer, envelhecer. Sobretudo, enquanto se é separado dos outros. A decaída. O que pesa sobre mim é - como dizer? minha condição de homem: que eu envelheça, que esta coisa atroz: o tempo se desenrola em mim como um câncer, irremediavelmente. O tempo, eis tudo (MALRAUX, 1988, p.117).

A impotência diante do tempo e da morte é o que conduz Perken a se aventurar pela floresta tropical, submetendo-se aos perigos inumeráveis que ela reservava, bem como à selvageria de algumas tribos que viviam lá. Tudo pelo desejo, intoxicado de obsessão, de desafiar a morte. No fundo, ciente de que a vida não tem nenhuma necessidade essencial,

nenhuma justificativa em si, o que lhe resta é a aventura, como um meio de não “[...] aceitar vivo a vanidade de sua existência, como um câncer, viver com essa tepidez da morte na mão” (1988, p. 40).

Perken odeia a morte, embora vá em sua direção, justamente porque ela assinala o caráter absurdo da sua existência, porque “[...] fecha o homem em seu passado, o reduz à soma de seus atos, sem possibilidade de remissão” (DONRELOT, 1970, p. 41). Prestes a morrer, atingido por uma flecha em sua aventura, o personagem de Malraux diz ao amigo que morreria sem saber o porquê: “[n]ada, jamais daria um sentido à sua vida. Não havia mais nada, não havia morte, havia somente ele, ele que vai morrer” (MALRAUX, 1988, p. 204).

Se, a princípio, Garine parece se distanciar de Perken, tendo em vista que se ocupa de questões sociais, se envolve em ações políticas, não é senão um anti social e ateu que, ao longo da narrativa, demonstra extrema necessidade de poder e forte desprezo pela burguesia, o que não significa que tem como interesse imediato o bem comum dos chineses. Garine luta porque é um aventureiro, sua ação não tem como móbile a compaixão, a bondade ou qualquer tipo de identificação com aqueles que sofrem e são oprimidos. Embora preferisse os pobres aos burgueses, sabia que uma vez que aqueles ascendessem ao poder seriam insuportáveis, “[...] se eles triunfassem se tornariam abjetos” (GAILLARD, 1970, p. 73). O seu engajamento se deve, portanto, à vontade de ultrapassar o absurdo, de enfrentar o destino.

Nesse sentido, Garine é um anti-herói, porque por sua voz, Malraux antecipa uma pergunta que nos será legada formalmente em *A Condição humana*: “[...] o que a fé política pode contra o sofrimento?” (p. 150). Ainda que a política conduzisse os homens a um mundo melhor, mundo sem desigualdades sociais, sem grandes discrepâncias de oportunidades, o personagem permaneceria revoltado, pois se trata de combater uma doença que está em nós, ou como dirá Camus em *A Peste*, o micróbio que é natural, trata-se de enfrentar a morte, o sofrimento em sua dimensão metafísica, o absurdo. Desde jovem Garine já o havia pressentido, sabia que a vida era vã e que não havia para os homens durabilidade (MALRAUX, 1989, p. 205). No fundo, a morte está aí, [...] como uma irrefutável prova do absurdo da vida (MALRAUX, 1988, p. 117).

Essa certeza ou essa prova conclusiva de que a vida é contingente e de que a humanidade é regida por forças absurdas leva Garine, assim como Perken, a uma esfera quase inumana, ele está separado do mundo dos homens para os quais “existe razão e verdades”. A ação desses dois heróis será sempre a tentativa trágica de escapar ao mundo frágil e de pó desses homens que eles viam todos os dias (*idem, ibidem*, p. 40).

A compreensão de que a condição humana, por ser frágil, finita, contingente, é absurda e, por vezes, injusta, acompanhará a maioria dos personagens de *A Condição humana*, romance célebre de Malraux que traz em seu bojo a polifonia: várias perspectivas, vários personagens, díspares revolucionários, bem como diferentes tentativas de escapar à condição humana.

Nesse romance, o escritor joga-nos imediatamente junto a Tchen, em um quarto de hotel, onde previamente sabemos que um homem irá morrer. Malraux não nos fornece apresentações nem preâmbulo a respeito dos personagens. Na primeira cena estamos diante de um homem que precisa matar e de outro, que dormindo, sequer parece participar da cena.

Um único gesto, e o homem estaria morto. O matar não era nada; o tocar é que era impossível. E era preciso ferir com precisão [...] Tchen não podia largar o punhal. Através da arma [...] estabelecia-se uma comunicação de angústia entre aquele corpo e ele até o fundo do seu peito, até o coração convulso, única coisa que se mexia no quarto (MALRAUX, 1972, p. 13)

O que sobressai da experiência de Tchen, primeiro, é a absurdidade do ato, não sabemos quem são os homens que compõe a cena do assassinato, portanto, não nos identificamos com um ou com outro nem sequer conhecemos suas razões. E segundo, porque Tchen, que após matar o homem no hotel adentra ao universo onde os outros tinham desaparecidos, - universo dos homens que matam-, estava só, aprisionado em seu próprio ego, preso a sua própria consciência (MALRAUX, 1998, p. 110).

Tchen, solitário e violento, é, entretanto apenas uma das vozes que se ergue no enredo de *A Condição*, Kyo é outra. Revolucionário por convicção, o chinês procura o sentido para a vida na ação e encontra na política e no engajamento um significado para sua solidão. É por isso que, previamente, notamos entre ele, Perken e Garine uma distinção fundamental: Kyo não é um aventureiro solitário, tendo em vista que justifica as razões de sua luta pela preocupação social que, de fato, sente:

Não há dignidade possível, não há vida real para um homem que trabalha doze horas por dia sem saber por que trabalha. Urgia que esse trabalho tivesse um sentido, que se tornasse uma pátria. As questões individuais não se punham para Kyo senão na vida privada (*idem, ibidem*, p. 62).

Se Kyo escolhe a ação, tal como Perken, Garine e Tchen, ele não se atira à revolução aceitando incondicionalmente o mundo da violência como o último nem está esvaziado de sentimento pelo outro como os dois primeiros. Surge uma certa comunhão com o sofrimento alheio (MALRAUX, 1972, p. 151). Entretanto essa solidariedade ou possível união é difícil e limítrofe, posto que se realiza em situações extremas. Trata-se da solidariedade dos mártires, do elo que se constrói no combate (*idem, ibidem*, p. 83).

Apesar dessa frágil solidariedade, os personagens menos individualistas, como Kyo e Katow, não se sentem menos sós diante da morte, esse último protagoniza a cena mais solitária (e talvez solidária) da intriga, pois tendo sido preso, aguardando junto a outros homens o momento da própria incineração, escolhe dar suas duas porções de cianureto a desconhecidos que se desesperaram diante da morte³.

Na solidão ou na solidariedade, a morte aparece na obra de Malraux como o elemento que torna a vida absurda, no que ela tem de irremediável, irrefutável ou, como, nas palavras de Perken, uma ordem sobre um prisioneiro, como um destino limitado, a certeza de que você terá sido isso e não outra coisa e o que não se teve, jamais se terá (MALRAUX, 1988, p. 62).

Albert Camus, leitor de Malraux, também aponta, em seus romances e contos, para a injustiça da morte que está, sobretudo, no fato de se impor à revelia, a qualquer hora, a qualquer um, sem fazer distinções entre o bem e o mal, entre aquilo que “merece” e aquilo que “não merece”, entre aquilo que se “deve” e “não se deve” permanecer⁴. Enquanto

3 Katow é, sem dúvida, o grande exemplo dessa solidariedade no combate, dessa fraternidade viril, pois proporciona a desconhecido uma morte mais doce, ato que Malraux chama de “pobre fraternidade sem rosto” (1972, p. 275).

4 Em *Núpcias*, Camus fala que “os homens morrem, apesar deles próprios, apesar de seus cenários” (CAMUS, 1965, *Noces*, p. 65, tradução nossa)

fatalidade ela exclui qualquer juízo de valor (CAMUS, 2003b, p. 66). A partir desse “fato”, não é mais tão difícil vislumbrar a razão da revolta de Calígula, personagem da peça homônima. Após perder sua irmã e amante, o imperador compreende não somente que “os homens morrem e não são felizes” (CAMUS, s/d, p. 23-24), mas que o mundo tal como está feito é insuportável. O jovem imperador, então fará o possível para compartilhar essa verdade com os outros que vivem enganados, que acreditam em valores relativos e ilusórios, como a justiça, a solidariedade, a honra e a grandeza. De forma obstinada e cruel, ignorando o passado, os valores e, sobretudo, os homens, Calígula matará a seu bel prazer, fazendo do sofrimento o seu próprio riso, “[...] dispondo de um poder sem limites [...] até a negação do homem e do mundo” (CAMUS, s/d, p. 52) e encontrando na injustiça da morte um absoluto comparável ao dos deuses.

Já em *O estrangeiro*, Camus descreve Meursault como um homem jogado ao completo acaso, incapaz de exibir preferências, limitando-se apenas a atender suas necessidades vitais mais básicas, como comer, beber, dormir e ter relações sexuais. A morte ainda não desempenha nenhum papel na vida desse homem cujos atos são tão instintivos e surpreendentemente indiferentes. Contudo, ao ser condenado à morte, após matar um árabe numa praia, compreenderá o quanto está ligado a esse mundo e o quanto ama a vida, embora ela seja essencialmente absurda e não possua, em si, um sentido maior.

Sua absurdidade reside no fato de estar sujeito a um “mecanismo implacável”, a morte. Meursault ganha consciência de que “[...] no fundo não ignorava que morrer aos 30 anos ou aos 70 tinha pouca importância, pois, naturalmente, nos dois casos, outros homens e outras mulheres viverão, e isso durante milhares de anos”⁵ (CAMUS, 1962, *L'Étranger*, p. 1206, tradução nossa). No entanto, embora estivesse claro, tudo fosse explicável e compreensível, havia sim uma diferença entre 30 e 70. E o frêmito terrível que Meursault sentia: era pensar nesses 40 anos que faltariam para ele viver e imaginar que o barulho do seu coração, que sempre estivera presente, cessaria um dia, cessaria em breve (*idem, ibidem*, p. 1205).

De fato, todos estão condenados à morte, mais cedo ou mais tarde ninguém se esquivará da terrível engrenagem. Tanto em Malraux, quanto em Camus é essa certeza insolente que assola a alma de seus heróis, “como conseguir viver sem esperança e com o pensamento de que vai morrer “totalmente”? (*idem, ibidem*, p. 1208), pergunta Meursault a si mesmo. Como conseguir viver sabendo da injustiça de uma morte iminente? É por essa razão que Camus afirma que a morte “é o abuso supremo” (2004, p. 104) e não algo meramente pertencente à estrutura constitutiva do homem e que o apresenta em sua autenticidade⁶ e totalidade. A morte é, sim, “[...] um ato revoltante, um ato que reenvia a um culpado, que é preciso perseguir e denunciar” (MOUNIER, 1972, p. 75).

Se Meursault é consciente do absurdo da existência humana, Rieux, personagem de *A Peste*, é o herói que torna essa consciência dilacerante em ação. Assemelhando-se a Kyo, é um homem solidário e tal como os demais personagens de Camus e de Malraux é retratado num contexto de morte e de situação limítrofe. Ora, se Perken é o aventureiro que em seu

5 “De le fond, je n’ignorais pas que mourir à trente ans ou à soixante-dix ans importance peu puisque, naturellement, dans les deux cas, d’autres hommes et d’autres femmes vivront, et cela pendant des milliers d’années”.

6 Camus parece assim se distanciar da concepção heideggeriana da morte. Embora na primeira parte de *Ser e Tempo* Heidegger situe o ser-aí (o *Dasein*) na cotidianidade, ou seja, o ser entre nascimento e morte, não se pode dizer, ainda, que o *Dasein* existe de modo autêntico, o que exigiria que o ser-aí (o *Dasein*) se realizasse como um todo não apenas em determinados aspectos. A autenticidade do ser-aí (*Dasein*) se dá através de algo que está pendente, de algo que o *Dasein* pode ser e será: o seu próprio fim. O *Dasein* em sua totalidade se revela como ser-para-a- morte.

delírio de energia e afirmação total põe sua vida em risco; se Garine e Meursault são homens solitários, individualistas que enfrentam a doença e a morte; se Kyo só consegue dar sentido à sua vida morrendo por aqueles com quem queria viver. Rieux, por sua vez, é o médico que enfrentará o absurdo em uma dimensão totalizante: a peste que domina a cidade de Orã.

Em *A Peste*, o mal é generalizado, tornando significativa a frase de Grand de que o “micróbio é natural”, já que todos os homens nessa cidade empestada adquirem consciência das limitações humanas, na verdade, eles são postos diante delas de uma maneira radical: depois que os milhares de ratos mortos vêm à tona, será a vez dos homens, um a um. Não há esperança, não há cura. O que vemos nesse romance não é senão a descrição de homens aprisionados pelo aparecimento repentino e inexplicável de uma epidemia, homens obrigados a viver uma realidade, da qual fazem parte o medo, o sofrimento, o exílio e, por fim, a morte: uma bela metáfora da condição humana.

Há, portanto, em *A Peste*, uma comunidade de vítimas, uma comunidade cujos membros estão condenados ao isolamento, a um exílio incurável, a uma existência absurda, contudo, não se trata mais do universo solitário e individualista de Meursault, Perken ou Garine, o que temos agora é uma experiência coletiva, de uma opressão que concerne a todos. O bacilo é causa comum, o elo que faz unir os homens em uma prisão, que faz homens tão distintos - padre, jornalista, médico, juiz, crédulo e incrédulo - trabalharem juntos e resistir ao flagelo. É por isso que Rieux, apesar de saber que não poderia extinguir todo o mal, acreditava que era preciso, ao menos, atenuá-lo.

Albert Camus, mais do que desvendar a condição humana, e mostrar como toda cidade é sitiada, quer assinalar para o modo como seus cidadãos reagem a ela, para as diversas possibilidades de interpretação e de ação frente a esse novo mal. O aparecimento da doença nessa pacata cidade representa para o filósofo a possibilidade da ação, da revolta, oportunidade para que os homens se procurem e lutem contra o mal em sua dimensão histórica ou metafísica.

A peste, enquanto mal hiperbolizado, enquanto sentimento de absurdo e de exílio, torna-se, agora, uma espécie de partilha, o que, segundo Camus, faz nascer duramente um sentimento de elo, um tipo de “solidariedade que nasce nas prisões” (CAMUS, 2003b, p. 29), talvez, a mesma solidariedade pela qual Kyo e Katow morrem incinerados. Há aqui outra comparação importante: assim como em *A Condição humana*, o que marca a união e a solidariedade entre esses homens é também a ausência de fundamentos religiosos⁷. Por um lado, os heróis de Malraux são ateus, de outro, as personagens de Camus são, no mínimo, blasfêmias. Tarrou não acredita em Deus e Rieux é revoltado contra esse suposto responsável pela condição do homem no mundo, contra “o poder que o faz viver nessa condição”.

Diferentemente de Malraux que não escreveu um ensaio sobre o absurdo, Camus publica em 1942 *O Mito de Sísifo*, em que se propõe a descrever uma sensibilidade absurda que vê esparsa em sua época, ou seja, a caracterizar o absurdo a partir do que denominou “muros absurdos”, que seriam diferentes experiências capazes de trazer à tona o absurdo.

Para Camus, o absurdo não está no mundo nem no homem, mas é o fruto da tensão entre esses dois elementos, “[ele] nasce desse *confronto* entre o apelo humano e o silêncio

⁷ No conto ‘A pedra que cresce’, em *O Exílio e o Reino*, D’Arrast, personagem central, “prefere celebrar o encontro entre os homens à consagração de seus deuses” (PINTO, 2007, p. 30). Por isso, não hesita em ajudar um homem a pagar sua promessa. D’Arrast carrega nos próprios ombros o rochedo que o outro já não consegue mais levar. Contudo, não o leva para seu destino original: a igreja, o leva para junto dos homens.

irracional do mundo” (CAMUS, 2004, p. 41). *Confrontação, desproporção, contradição, divórcio, luta sem trégua, tensão*, são termos que Camus utiliza para mostrar como entende a relação do homem com o mundo. Mas essa caracterização tão negativa, tão “carregada” só tem razão de ser à medida que o homem aspira àquilo que o mundo não lhe oferece, à medida que o espírito anseia, exige uma unidade, todavia o mundo o decepciona.

Essa fratura, no entanto, revela-se sem previsão, “numa esquina qualquer, o sentimento de absurdo “pode bater no rosto de um homem qualquer” (*idem, ibidem*, p. 25). É possível que todas essas experiências que suscitam o absurdo estejam ligadas a uma “descoberta”, a um tema central na obra de Camus desde seus primeiros escritos: a morte. Em *O avesso e o direito*, a verdade da morte é expressa sem dissimulações:

Bela verdade. Uma mulher que se abandona para ir ao cinema, um velho que não é mais ouvido, uma morte que nada resgata, e, então, do outro lado, toda a luz do mundo. Que diferença faz isso, se tudo se aceita? Trata-se de três destinos semelhantes e, contudo, diferentes. A morte para todos, mas a cada um a sua morte. (CAMUS, 2003a, p. 55-56)

Já em *O Homem revoltado*, ao se ocupar da revolta, Camus se refere à nossa condição como “injusta e incompreensível”, justamente pelo fato de ela ser marcada pela iminência de uma morte futura. A condição humana é definida pela dor da morte generalizada (2003b, p. 40), que se caracteriza como injusta na medida em que a morte não nos apresenta uma justificativa, ao contrário, se impõe à revelia, independente do homem e de sua vontade. É, enfim, algo que jamais poderá ser sanado, banido, suprimido. Frente a essa certeza – a da morte – não faz diferença se indagar pelo o porquê ou para o quê.

Camus denuncia o absurdo da nossa condição mortal justamente por que o sofrimento, a angústia e o sentimento de injustiça nascem da constatação da morte enquanto algo inerente à condição humana e da existência de um instinto vital de conservação⁸, que é o mais profundo no homem. Diz o filósofo que “[o] medo da morte surge do fundo mais obscuro do ser, o devasta; o instinto de vida, quando é ameaçado, se afoba e se debate nas piores angústias (CAMUS, 1965, *Réflexions sur la guillotine*, p. 1032, tradução nossa).

Assim, para Camus, a condição humana é absurda “[...] no que ela tem de inacabado, pela morte e de disperso, pelo mal” (CAMUS, 2003b, p. 40), já para Malraux, a morte é, portanto, trágica porque torna irremissível aquilo que a precedeu, transforma a existência em destino (FERREIRA, 1950, p. 75). Além do mais, a percepção da morte nas duas obras é sentida não no seu caráter meramente biológico, físico, tal como Malraux elucida:

Não se trata do medo físico da morte, ao qual o aventureiro - homem de coragem- é indiferente, mas da morte em sua dimensão metafísica: do irremediável - tu não saberás jamais o que tudo isso queria dizer (MALRAUX, 1988, p. 95).

No que diz respeito os heróis desses literatos, é possível afirmar que, de certa forma, há em todos um flerte com a morte⁹, e que diante do destino, da própria limitação, sofrem, contudo orgulham-se do enfrentamento. Seus heróis são desesperados, no entanto

8 Em *O Mito de Sísifo*, Camus afirma que “cultivamos o hábito de viver antes de adquirir o de pensar” (p. 21). Já em *O Homem revoltado*, ele fala de “uma irreprimível vontade de viver” (CAMUS, 2003b, p. 300)

9 Em Camus, se não há exatamente um flerte obsedado com a morte em todos os seus personagens, sua presença no texto não é menos marcante, sobre isso ler *A morte feliz, O estrangeiro, Calígula*, alguns contos de *O avesso e o direito* e de *O exílio e o reino*.

lúcidos. Os personagens principais de Malraux são homens, sem filhos, cientes de uma vida sem sentido e que empreendem uma grande ação. Não necessariamente uma ação virtuosa ou louvável, e sim uma ação perigosa, que coloque em jogo suas próprias vidas. Por isso, Virgílio Ferreira afirma que enquanto Malraux após denunciar o vazio do mundo, “resolve-o inicialmente pela ação do conquistador [...] Camus há de resolvê-lo pela revolta” (FERREIRA, 1950, p. 11). Em Camus, a tentativa de manter-se no absurdo, - ou o que Maurois e Mounier chamam de vontade de ultrapassar o absurdo-, não se limita à ação gratuita do conquistador, podendo ser a sedução de Donjuan, a metamorfose do ator, todas tendo como elemento fundante a revolta¹⁰.

Portanto, o modo como os autores caracterizam a condição humana e as linhas de enfrentamento que propõem diante do absurdo não são idênticos, o que se mostra bastante plausível se tivermos em conta o que Jean-Paul Sartre denominou o lado subjetivo dos limites *a priori* do existir do homem: o modo como são vivenciados, experimentados não é o mesmo, de onde decorre a riqueza de diversidade dos dramas e dos personagens abordados por André Malraux e Albert Camus. Contudo a compreensão do humano nessas obras só pode ser feita tendo como horizonte os limites aí apresentados: a morte, a figura mais terrível, mas também temas aqui não explorados, como a incompreensão do outro e do mundo; a solidão (na qual imerge até os personagens mais solidários), a angústia e o desejo de absoluto.

10 Para alguns comentadores e intelectuais, existiria uma conversão realizada pelos dois autores, uma mudança de tom, ou melhor, uma ênfase em outro tema. Em Malraux, a questão estética se torna premente, o que explica (prova) os três tomos das Obras Completas da Gallimard. Em Camus essa guinada teórica diz respeito à revolta, de uma gratuidade do mundo extraída do raciocínio absurdo o literato encontra, na revolta, um valor.

Referências bibliográficas:

- CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- _____. *O Homem revoltado*. Rio de Janeiro: Record, 2003b.
- _____. *O Avesso e o Direito*. Rio de Janeiro: Record, 2003a.
- _____. *Calígula / O Equívoco*. Lisboa: Edições Livros do Brasil, s/d.
- _____. L'étranger. In: *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris: Gallimard, 1962.
- _____. La Peste. In: *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris: Gallimard, 1962.
- _____. Noces. In: *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris: Gallimard, 1962.
- _____. Réflexions sur la guillotine. In: *Essais*. Paris: Gallimard, 1965.
- DORENLOT, Françoise. *Malraux ou l'unité de pensée*. Paris: Gallimard, 1970.
- FERREIRA, Virgílio. La relève des 'humanistes' In: SIMON, Pierre-Henri. *L'Homme en procès*. Paris: Éditions de la Bacannière, 1950.
- GAILLARD, Pol. *Malraux*. Paris: Editions Bordas, 1970.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Parte II. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.
- MALRAUX, André. *A Condição humana*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- _____. *O Caminho real*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- _____. Les Conquérants. In : *Œuvres Complètes*, Tome I. Paris : Gallimard, 1989.
- _____. *Tentation de l'Occident*. Paris : Éditions Grasset, 1998.
- MAUROIS, André. *De Proust a Camus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1965.
- MOUNIER, Emmanuel. *A esperança dos desesperados*. Malraux, Camus, Sartre, Bernanos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.
- PINTO, Manuel. O mediterrâneo é aqui. In: *Entrelivros*. São Paulo, vol. 26, 06/2007, p. 22-39.
- SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. (Col. Os pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 2010.

Diálogo entre a obra “O Espectador Emancipado” de Jacques Rancière e a obra Conversas Coletivas do artista visual Ricardo Basbaum a partir da relação entre arte e política

Patricia de Souza Matias¹

Desde os anos 80 o artista visual Ricardo Basbaum tem buscado atuar na interface entre obra plástica e discurso, recorrendo a ferramentas e meios da arte contemporânea (seja participativa, coletiva, conceitual, etc.) em entrelaçamento com estratégias de articulação textual quanto uma prática plástica que não abre mão de sua dupla inserção sensorial/conceitual.

Conversas coletivas são nas palavras do artista :

um processo de trabalho em grupo em que eu proponho que a gente converse sobre determinado assunto e que essas conversas se desdobrem a partir de fala, escrita e leitura. Então, o que é conversado vira texto, que é lido para o grupo e essa leitura traz de novo a fala e deflagra outras conversas. E nesse processo construímos um roteiro conjunto pensado a partir de uma ideia de orquestração de vozes, ou seja, o roteiro é feito para uma apresentação pública pensada ao modo de um concerto musical. (BASBAUM, 2011, p.61)

São três as etapas envolvidas nas conversas coletivas: (1) produção conjunta de um documento; (2) leitura pública e gravação; (3) finalização de peça sonora e seu retorno à instalação.

Esse procedimento é um modo de se produzir uma mediação discursiva coletiva, enquanto ativação do trabalho e região de multiplicação de fala.

Ao construir esse trabalho que reúne participante e público, o artista está construindo uma cena, um espaço onde se apresenta o que pode ser dito e visto. Mas esta decisão estética não pertence ao artista somente, é uma operação compartilhada em que o artista é parte da cena que está sempre se criando.

Quais os pressupostos que conferem dimensão política à obra de arte? Como pensar a política no projeto artístico de Basbaum? Como a participação, proposta pelo artista, e o gesto efetivo daquele que se sujeitava a participar, podem criar relacionamentos que ultrapassem a mera solução de problemas artísticos nos quais o espectador é apenas um concretizador da ideia do artista?

1 Mestranda na Pontifícia Universidade Católica- PUC/RJ

Alerta Rancière que o artista não tem controle sobre os efeitos e apropriações de sua arte, ele não pode afirmar, com certeza, que ela é política, afinal isso diz de uma interpretação livre do espectador. Sendo assim, é preciso que haja um intervalo entre a arte e o modo como o sujeito entra em contato com ela, um livre jogo no qual a arte não solicita nada do espectador e o espectador não deve produzir nenhuma ação sob os pretensos ditames da arte. É esse “livre jogo” que está na base do conceito de “regime estético” da arte proposto por esse autor.

Nesse diapasão se infere que as práticas artísticas não são instrumentos que proporcionam formas de consciência nem energias mobilizadoras em benefício de uma política que seria exterior a elas. Ou seja, elas não saem de si mesmas para se converterem em formas de ação política coletiva. Elas contribuem para desenhar uma paisagem nova do dizível, do visível e do factível. Forjam, assim, contra o consenso outras formas de sentido comum, formas de um sentido comum polêmico. (RANCIÈRE, 2008, p.77).

A caracterização da cena de dissenso é central no pensamento político de Rancière, uma vez que, para ele, o real objeto do conflito político é justamente a existência de uma situação de visibilidade e de fala, e o status de validade dos protagonistas e/ou participantes nessa situação.

Assim, cenas de dissenso se constituem, segundo filósofo francês, quando “ações de sujeitos que não eram, até então, contados como interlocutores, irrompem e provocam rupturas na unidade daquilo que é dado e na evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível” (RANCIÈRE, 2014, p.148).

São essas cenas polêmicas que permitiram a redistribuição de objetos e de imagens que formam o mundo comum já dado, ou a criação de situações aptas a modificar nosso olhar e nossas atitudes com relação ao ambiente coletivo, questionando uma ordem dominante que apaga conflitos, diferenças e resistências. Em tais cenas, os sujeitos podem experimentar a política enquanto processo de criação de formas dissensuais de expressão e comunicação que inventam modos de ser, ver e dizer, configurando novos sujeitos e novas formas de enunciação coletiva.

Frise-se que dissenso não significa discordância entre duas posições, mas o conflito entre duas lógicas que não se encaixam – a policial e a política. A essas duas lógicas correspondem dois modos de subjetivação específicos que, por sua vez, estão conectados com certa dimensão estética. No primeiro caso, para que haja produção de consenso é preciso um acordo entre a regra de apresentação das coisas e o modo de interpretação de seu sentido, o que impede a possibilidade da pluralidade de interpretações e o surgimento de novas perspectivas sobre algo.

Já a política implica, ao contrário, em outro modo de subjetivação particular, a saber, a reivindicação de igualdade, que produz ao mesmo tempo uma mudança real na configuração social e uma transformação no plano da experiência subjetiva.

A política é a atividade dissensual que não configura exatamente uma discussão entre pessoas que irão confrontar seus interesses e valores. Ela expressa “[...] um conflito sobre quem fala e quem não fala, sobre o que tem que ser ouvido como voz de dor ou sofrimento e o que tem que ser ouvido como argumento sobre justiça.” (RANCIÈRE, 2014, p. 137)

De acordo com o filósofo Pedro Hussak :

Pensar a política como modo de subjetivação constitui uma das chaves para se pensar a articulação ente estética e política, pois o que Rancière entende por “partilha do sensível” deve ser pensado a partir do modelo filosófico conhecido como transcendental. Assim como Kant, na *Estética Transcendental*, dizia que o espaço-tempo são condições de possibilidade a priori de qualquer experiência, o pensador francês sustenta que a distribuição social dos lugares e das ocupações determinam os modos de ver e sentir, modos esses que são transformados quando confrontados com as formas dissensuais da política. (2014, p.135)

Cabe pôr em relação o que não tinha relação. “Em política, um sujeito não tem corpo consistente, ele é um ator intermitente que tem momentos, lugares, ocorrências e cujo caráter próprio é inventar, no duplo sentido, lógico e estético, desses termos, argumentos e demonstrações para colocar em relação a não-relação e dar lugar ao não-lugar” (RANCIÈRE, 1996a, p. 95).

Com efeito, para Rancière política é assunto de sujeitos, ou melhor, de modos de subjetivação. Entende-se subjetivação “a produção, por uma série de atos, de uma instância e de uma capacidade de enunciação que não eram identificáveis num campo de experiência dado, cuja identificação portanto caminha a par com a reconfiguração do campo da experiência” (RANCIÈRE, 1996a, p.47).

A subjetivação política consiste nas ações voltadas para a comprovação da igualdade pressuposta – ou para o tratamento de um dano por pessoas que estão juntas justamente porque estão “entre”. Trata-se de um cruzamento de identidades que repousa sobre um cruzamento de nomes: nomes que conectam o nome de um grupo ou de uma classe ao nome daqueles que não são considerados, que ligam um ser a um “não ser” ou a um “ser por vir” (RANCIÈRE, 2008).

A lógica da subjetivação política é uma lógica do outro, segundo três determinações de alteridade, quais sejam, (i) é sempre uma afirmação de uma identidade em concomitância a uma recusa de uma identidade imposta por outro, fixada pela lógica policial, (ii) é um lugar comum para tratamento do dano e demonstração da igualdade, (iii) constitui a construção de uma identificação impossível (o rompimento com uma identidade fixada e imposta por um outro)

Ademais, segundo Rancière, trata-se de um processo coletivo, e não individual. Ainda que não haja a formação de um grupo organizado, que se nomeie e se identifique enquanto tal a fim de reivindicar em nome de tal coletividade, um sujeito político seria, para o filósofo, uma multiplicidade. Isso pode significar que, ainda que individualmente, a subjetivação política cria uma cena que deixa ver mais, um todo, que não necessariamente significa uma organização coletiva.

Em outras palavras, o modo de subjetivação é a contagem dos incontados, não cria sujeitos ex nihilo, mas sim transforma identidades definidas na ordem natural da repartição de funções e dos lugares em instâncias de experiência de um litígio (RANCIÈRE, 1996a, p.48).

Insta pontuar que, para Rancière, política e polícia são dois modos antagônicos de configuração do comum. A polícia cria conjuntos de normas permanentes que, por sua vez, estabelecem uma comunidade que decide quem é incluído ou excluído, cujas palavras são significantes ou insignificantes, quem tem o direito de governar e outros que não tem.

Por outro lado a política é exatamente o momento em que a polícia deixa de ser a idéia dominante a partir de cenas de litígio e da redistribuição polêmica do som, da palavra e das posições.

Note-se que Rancière, partindo da premissa, de que na base política há uma estética, localiza na própria arte a possibilidade de emancipação, uma vez que esta permite uma experiência que liberta o homem das amarras sensíveis que organizam a comunidade.

A interação tripla, entre o artista, a obra e o espectador, é o núcleo da experiência estética, isto é, a ação destes três elementos confrontados no momento contemporâneo constitui a experiência estética.

Basbaum analisa que:

o espectador e o produtor de discursos críticos estão envolvidos em um mesmo 'paradigma de fruição' da obra de arte contemporânea, que os impulsiona a uma condição de enfrentamento do trabalho plástico, no sentido de uma aproximação máxima, de uma tatilidade intensiva, da construção de um espaço-tempo, em que suas próprias presenças, enquanto espectadores-atores, possibilitam o funcionamento da obra como máquina de expressão; somente a partir do confronto com esses mecanismos que poderão ser construídas as relações positivas ou negativas vinculadas ao trabalho de arte, consideradas como construções que envolvem uma responsabilidade interativa. (BASBAUM, 2007, p.104)

Com efeito, nas poéticas contemporâneas é bastante comum nos depararmos com procedimentos artísticos que vão se afastando cada vez mais da necessidade de concretização de um objeto pronto para delimitar ou sacralizar a obra de arte. São procedimentos que vão abrindo a obra para seu aspecto processual e relacional, permitindo que o outro seja enredado em propostas de vivências poéticas compartilhadas na experiência de criação, tanto do artista quanto do público. O artista torna-se, assim, um criador-propositor, abrindo mão da posição de criador isolado. Em seus processos criativos, ele é atravessado pela multiplicidade que vem dos infinitos diálogos que são tecidos com o outro e com seu entorno.

Como conceber algo (um objeto, um evento, um filme), que possa funcionar como um trabalho de arte, no sentido de deflagrar a produção de novas camadas sensoriais? E, além disso, que tome estas dinâmicas particulares como um agenciamento corporal (obra de arte + participante) em que o sujeito é reconstruído e o simbólico reescrito, como um processo simultâneo e bidirecional?

Tais questões aparentemente se apresentam de modo incômodo; pois, para produzir sentido, a obra de arte deveria (não exclusivamente, claro, esta é apenas uma possível face do problema) ser tratada pelo informe, pela ideia de jogo (não necessariamente a partir da game theory, mas sim através de uma área ligada à história dos jogos na cultura e na política), e pelo enquadramento da bio- ou micropolítica.

Pensar a arte participativa é pensar as próprias relações com as outras pessoas: estão em jogo toda uma série de paradigmas e confrontos, nos quais, quase sempre, algo é quebrado no momento de interação com o outro.

Dentro desse contexto, a poética de Basbaum busca ativar a ação performativa e poética da recepção, colocando suas propostas no espaço coletivo e abrindo sua criação para a multiplicidade gerada por esse encontro com o outro.

Note-se que a força e potência da obra de arte atravessada pela multiplicidade parecem residir justamente em fazer reverberar as ações e práticas de um contexto vivo, onde as interconexões e afetações estão em fluxo, propiciando que a realidade seja descrita por um processo vivencial e fugindo da soberania linear de um discurso histórico que procura situá-la numa esfera afastada do cotidiano, da vida.

De fato, as propostas do artista aparecem atravessadas por uma multiplicidade, justamente por envolver o outro em seu processo de criação e elaborar vivências em espaços coletivos. A esse respeito, Basbaum nos diz que:

(...) existe o interesse concreto por um “pensamento coletivo”, na medida em que o espaço de funcionamento e reverberação da obra de arte é sempre resultado da mobilização de muitos (...) constituir um corpo coletivo de ação e pensamento, a partir das experiências realizadas pelos participantes (...) construção de um pensamento polifônico e conjunto, apontando para diversas direções. (BASBAUM, 2013b,p .201)

A partir da análise do processo criativo de Basbaum é possível dizer que pensar, criar e promover arte exige também a desconstrução de certos modelos dominantes e imutáveis de subjetividade, levando a um modelo de comunicação que nos coloque em relação com a vida, em todas as suas esferas; e que as ações decorrentes desse envolvimento ativem as potências performativas da experiência da recepção, do outro. Trocar, ou comunicar-se com o outro e com o mundo, exige bem mais do que acionar dispositivos, exige transformar-se constantemente ao estar em contato com os mecanismos poéticos que compõem a obra de Basbaum.

Nesse sentido o artista pontua:

Costumo dizer que minhas estruturas arquitetônicas, que fazem uso de metais, espetam o corpo, carregam alguma violência, arranham. O espectador é arrancado de sua anestesia cotidiana e é colocado em outro lugar, em contato direto com os ritmos e as pulsações da instalação. Passa por um processo de transformação. O trabalho pode acolher e desconstruir a sua rotina, indicando problemas ali, mas não tem a capacidade de resolver, dizer “vá para esse lugar, que você estará seguro”. Não, os problemas são lançados, mas cabe a cada um pensar por si. Claro que o trabalho não vai levar para um poço sem fundo, um lugar fascista, mas também resolver não é minha responsabilidade, pois isso foge ao meu controle.(REZENDE,2012,p.77)

No caso particular de *Conversas Coletivas*, Basbaum desempenha o duplo papel de proponente e ator, o que significa que ele atua tanto como sujeito quanto como objeto em sua proposta. Nestas ações/performances, ele age em relação a si mesmo e aos outros, no coletivo.

Ademais, nas ações da obra *Conversas Coletivas* propostas pelo artista os participantes são reunidos em oficinas oferecidas por ele. Portanto, na constituição imanente e processual do trabalho, ele tem a possibilidade de elaborar abrangências práticas e conceituais de sua proposta, de sua criação diagramática e de caráter coletivo. Segundo o artista:

Os diagramas assim construídos constituem instalações ou intervenções, presentificando-se para um público fruidor a ser capturado em sua trama: este espectador envolve-se no campo proposto a partir de um jogo afetivo e perceptivo, estabelecendo uma dinâmica de intensidades

que o conduzem a um limiar de transformação ou mudança. (...) com a proposição de um jogo intensivo de relações que toma o corpo-mente daquele que se posiciona junto ao trabalho. (BASBAUM, 2007, p. 76)

Com efeito, a possibilidade de uma criação coletiva permite deslocar a premissa de autoria baseada no gênio, na originalidade e na inovação para uma situação compartilhada. A proposta remete a ideia de uma “comunidade de narradores e de tradutores” de Jacques Rancière presente em seu livro *O espectador emancipado*.

Segundo o filósofo francês, a emancipação intelectual é, necessariamente, uma comunidade emancipada, isto é, “uma comunidade de narradores e tradutores”, onde o trabalho poético de tradução da experiência substitui a distinção entre aqueles que atuam e aqueles que olham, entre aqueles que criam e aqueles que contemplam, entre leigos e especialistas – seres, todos, que partilham as mesmas faculdades, as mesmas competências, isto é, igual inteligência.

O trabalho poético de tradução é a capacidade de associar e dissociar a multiplicidade das imagens e dos discursos:

É nesse poder de associar e dissociar que reside a emancipação do espectador, ou seja, a emancipação de cada um de nós como espectador. Ser espectador não é condição passiva que deveríamos converter em atividade. É nossa condição normal. (RANCIÈRE, 2008, p. 21)

Se a emancipação é possível, esta deve ser encontrada precisamente onde a relação do homem com as coisas é mais intensa: na relação entre os da mesma espécie primeiramente, mas, mais ainda, com as manifestações materiais dessa mesma espécie.

A proposta de uma igualdade das inteligências assume-se, deste modo, como um problema eminentemente estético. Ou seja, implica precisamente a avaliação da natureza da nossa relação com as coisas no mundo e em concreto com as obras (de arte) dos homens.

Ressaltamos que a emancipação não se reduz a um regime de traduções de cunho individual, mas possui uma dimensão coletiva. Ela possibilita um intercâmbio de múltiplas forças que perpassam os dispositivos, os espectadores, os discursos e as políticas de produção e circulação das obras.

O poder comum da igualdade das inteligências liga indivíduos, faz com que eles compartilhem suas vivências intelectuais e, ao mesmo tempo, se posicionem uns em relação aos outros de modo distinto. O espectador é capaz de utilizar esse poder comum a todos para traçar seu caminho próprio e singular. Essa capacidade é exercida por um jogo imprevisível de associações e dissociações.

A partilha do sensível permeia o seio da comunidade, compartilha o lugar comum e reorganiza a realidade sensível na qual cada subjetividade está inserida. Re-existir compartilhando, vazando desvios para que outras formas possam transbordar dessa fenda. Faz com que surjam formas de iterações imprevisíveis, redimensionando as relações dos seres com o espaço nas quais formas dissensuais foram injetadas.

Com efeito, a arte participativa sempre está em um lugar de ruptura, sempre se coloca no limite do fazer artístico o entendendo como um limiar de um território inexplorado, desafiando paradigmas e incorporando o erro e o acaso, inventado a lei interna ao mesmo tempo em que executa a obra.

Nas palavras de Basbaum:

Conversas como um tipo de diálogo que possui sua própria dinâmica, sempre surpreendendo os participantes. As melhores conversas são aquelas que ambos os que conversam não conseguem controlar, funcionando como uma espécie de ímã exterior que atrai um(a) e outro(a) para o lado de fora – produzindo uma abertura performativa que precisa ser experimentada, testada. Conversas acontecem como uma situação de jogo, e envolvem uma certa prática em como manter-se em um estado permanente de atenção e mudança (/exibibilidade). Não há nada específico a ser atingido em uma conversa, exceto que quando os participantes sentem que estão fora dela – isto é, quando terminam um diálogo particular – já não podem simplesmente voltar aos mesmos lugares que haviam deixado (alguma transformação deve ter acontecido). Logo, conversa é uma modalidade de movimento. (BASBAUM, 2011, p.61)

Se a filosofia para Rancière é como um movimento, a arte em Basbaum corresponde a uma experiência da multiplicidade que se propõe acompanhar o fluir de diferenças. Nada se afirma além do próprio caminhar.

Nesse desvio proposto tanto pelo filósofo quanto pelo artista há uma constante convocação do Outro a refletir sobre arte e vida/vida e arte.

Referências bibliográficas:

- BASBAUM, Ricardo. A diferença entre nós e eles. In:<<http://www.ciencialit.lettras.ufrj.br/entrelugares/ricardo.htm>> Acesso em 12 abr.2018
- _____. Manual do artista-etc . Rio de Janeiro: Azougue, 2013
- _____. ... só funciona nessa responsabilização do outro por uma ação não idealizada. In: Arte & Ensaio, ano 20, n. 25. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ, 2013b. p. 6-33.
- _____. Conjs., re-bancos*: t. ex.: 1exercícios&conversas = Conjs., re-benches* : exercises&conversations. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2011. 160 p. (Projeto Arte Contemporânea 2011 ; 2)
- _____. Você gostaria de participar de uma experiência artística? (+ NBP) Volume 2. 2008. 158 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP
- _____. Além da Pureza Visual. Porto Alegre : Zouk Editora, 2007.
- HUSSAK, Pedro. Modernidade e regime estético das artes. AISTHE, Vol. VIII, nº 12, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. O destino das imagens. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2016
- _____. As Distâncias do Cinema. Tradução: Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2016
- _____. Margens do Político. Lisboa: Imago, 2014.
- _____. Fábulas Cinematográficas. Tradução: Christian Pierre Kasper. Campinas: Papyrus, 2013.
- _____. Entrevista. Revista cult, 2010. Disponível em:< <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-jacques-ranciere/>> Acesso em: 25 set. 2016.
- _____. O Espectador Emancipado. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2008
- _____. A partilha do sensível: estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo : EXO Experimental org.; Ed. 34, 2005.
- _____. O desentendimento. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro:34,1996a.
- _____. “O dissenso”. In: NOVAES, Adauto (org.). A crise da razão. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1996b.

Ressonâncias e colagem: Contribuições deleuzeanas ao contexto artístico contemporâneo

Paulète Cristiane de Oliveira¹

As proposições artísticas contemporâneas buscam um agenciamento do observador diante de seus objetos e/ou procedimentos dentro de um cenário distinto daquele posto pela janela renascentista. (ARGAN, Carlo Giulio 1992; BAYER, Raymond 1995; BELTIN, Hans 2006; FRANCASTEL, Pierre 1967 / 1987; FREIRE, Cristina 2006; GOMBRICH, Ernest Hans 2000; MELIN, Regina 2008; WÖLFFLING, Heinrich 2001)

O renascimento inaugurou a arte enquanto campo de conhecimento. O homem não era mais considerado mero espectador da grandeza da obra divina, mas também a própria expressão disso. Diferente do que se pensava no período medieval anterior, na época renascentista o mundo passou a ser concebido como instância de compreensão das coisas e não mais apenas espaço para admiração da obra divina e simples etapa para se atingir a transcendência.

Tal forma de entender as coisas procurava operar e se alojar de modo intrínseco no domínio do conhecer cientificamente a realidade do mundo. Esse pressuposto repercutiu e dialogou com o desenvolvimento de um pensamento visual, no qual a representação figurativa da realidade pautava-se por uma primorosa reprodução realista nos suportes artísticos muito apoiada pela expansão do pensamento científico, de modo que a superfície de uma tela se constituía uma janela para o ‘mundo real’.

Mais adiante no impressionismo, o espaço pictórico tornou-se situação de experiência perceptiva. Tanto pelo artista que passou a ocupar visualmente a tela com as suas percepções diante do mundo vivido, ao entender que a cor é um fenômeno óptico e que a realidade é constante elaboração e percepção (por exemplo: Monet e as suas pinturas retratando montes de feno em diferentes épocas do ano e em diferentes momentos do dia); como também para o espectador que passou a se relacionar com uma superfície bidimensional, a qual mais que uma instância de apresentação realista das coisas, consagrou-se dispositivo de experiência visual.

No final do século XIX, já se tinha conhecimento através de Cezanne que não cabia ao artista a reprodução realista do mundo, mas a criação de ‘seres pictóricos’. E, que, portanto, a tela seria um mundo próprio. Artistas como Kandinsky, Mondrian e Malevich trouxeram uma outra forma de apreensão visual e experiência sensível/cognitiva no campo da arte, por meio do desenvolvimento de suas poéticas e de suas buscas pelo sentido e significado do fazer artístico para além da referência figurativa, ultrapassando-a em prol do encontrar um algo mais essencial nas coisas – semente e solo do abstracionismo.

1 Mestranda em Filosofia/UFPR

Até aqui profundas alterações no pensamento artístico ocorreram, contudo, ainda havia um lugar de 'estabilidade' nessas transformações, que se abrigava de algum modo no bidimensional da pintura e o tridimensional da escultura.

Na virada do século XIX e primeiras décadas do século XX, as vanguardas artísticas revolucionaram os elementos, conceitos, materiais e procedimentos da prática artística. Isso tudo continuou reverberando nas décadas seguintes, desembocando no que se convencionou chamar por arte contemporânea. Outras possibilidades artísticas surgiram, outras formas e suportes artísticos se estabeleceram, outras questões emergiram.

Entre vários pontos em debate na teoria contemporânea da arte, têm-se que à arte nestes tempos atuais não compete responder, mas instaurar questões.

Assim, entre o que o artista contemporâneo propõe e o que emerge no indivíduo através da fruição estética dos objetos/procedimentos artísticos, haveria um legítimo e denso espaço aberto de formulações.

Esse aspecto aberto para formulações que envolveria a obra de arte possibilitaria, tanto ao artista no exercício do seu processo criativo e no desenvolvimento de sua poética como ao sujeito fruidor, uma operação de significar e ressignificar as coisas do mundo que extravasaria os pressupostos do gosto, suplantando o âmbito da prazerosa satisfação dos sentidos.

Entretanto, não raramente o que se apresenta enquanto objeto artístico nas produções atuais não encontra pleno reconhecimento por parte de um público, que ainda portador de intensos referenciais estéticos componentes do que se convencionou chamar por belas artes (por exemplo: pintura, escultura) se depara com dificuldades no acesso do sensível via dinâmica de alguns dos procedimentos artísticos contemporâneos (que seriam: fotografia, vídeo, performance, site specific, instalação), quando seus objetos/procedimentos artísticos derivantes/derivados possuem uma existência matérica peculiar e/ou rarefeita, mesmos que estes estejam inseridos institucionalmente no campo artístico.

Mais um item a ser averiguado é pensar de que modo a abertura para uma relação ampliada, mais horizontal, deslocada dos processos e espaços institucionais da arte somada à disposição de um público em se relacionar com a arte nessa dinâmica, evoca a necessidade de uma ponderação acurada sobre distanciar e distinguir senso estético de algo como igual e/ou equivalente de pensamento artístico.

Senso estético, tal como ocorre com a criatividade, é um aspecto/atributo presente na subjetividade dos indivíduos que pode se expressar em vários campos da vida.

Nesse sentido, não é apenas o exercício de uma perspicácia estética em algum ato da vida, em algum tipo de produção material que por si só transformará o ato empreendido e/ou o objeto resultante disto em produção artística. Uma vez que a arte, assim como outras áreas de conhecimento também tem as suas questões, os seus problemas, o seu paradigma.

Na teoria contemporânea da arte, há uma reflexão que investiga o estabelecimento do estatuto de obra de arte de determinados objetos/procedimentos estéticos a partir das ações do processo institucional do campo artístico. (DANTO, Arthur 2005; DICKIE, George 2008)

Sob esse prisma, as instituições de arte e seus agentes (galerias, museus, críticos, teóricos) forneceriam o aval inequívoco que conferiria a identificação, o reconhecimento e a legitimidade artística à determinados objetos/ações.

A teoria institucionalista da arte permite um esmiuçar da dinâmica do campo, no qual um pertinente diagnóstico das relações de poder se revela.

Todavia, tal diagnóstico não esgota e não dilui todas as questões que perpassam o todo da esfera da arte.

Por outro lado, apostar todas as fichas em um presumido potencial desvelador na/da fruição estética apenas pela vivência da sensorialidade imediata diante de objetos artísticos, considerando ser esta 'a' chave explicativa/interpretativa do que possa ser o vasto universo da experiência artística, é concentrar atenção em algo pouco elucidativo.

Pois, corre-se o risco de baratear de tal modo a experiência artística, que a arte ao invés de ser campo de conhecimento sensível-cognitivo fomentador do desenvolvimento do pensamento humano, pode vir a ser tomada como vivência banal de um entretenimento alienador.

Conforme já dito, desde as vanguardas artísticas até o momento atual ocorreram substanciais mudanças quanto ao que possa ser considerado objeto artístico, as quais promoveram ampliações e modificações nas formas/suportes artísticos. Outras maneiras de formalizar uma proposição artística pelos artistas, bem como modos distintos no fruir a obra de arte na contemporaneidade pelo público se estabeleceram.

Têm-se aqui a preocupação em não se fortalecer niilismos e/ou extravagâncias que de nada agregam ao campo da arte, garantindo assim que esses novos termos da/na experiência e produção estética sejam usufruídos tal como merecem todas as obras de arte de todos os tempos.

Desse modo, estabelecido esse solo que expõe a questão inspiradora desta pesquisa e anunciando brevemente o desenho do que vislumbra-se como uma área de intersecção entre plano de composição (instância criadora de blocos de sensações) e plano de imanência (que na argumentação deleuzeana se relacionaria com o horizonte de eventos que compõe a dinâmica de um conceito), apresenta-se neste artigo que é parte de uma dissertação em andamento, a busca pela experimentação da contribuição conceitual do filósofo Gilles Deleuze para o universo da arte.

Fenômenos de eco

Em Deleuze tudo se agencia, nada é pensado como algo sozinho, mas enquanto ressonâncias entre blocos discursivos, ou seja, seu sistema de pensamento é uma malha onde os conceitos se interrelacionam.

Há, deste modo, um mundo que se relaciona e também um trabalho criador que percebe algo acontecendo e suscitando a elaboração de novas ordenações para além do mundo das formas, em direção ao mundo das particularidades intelectuais. Para este autor não existe totalidade, mas objetos parciais e bricolagens, multiplicidades intensivas é o que se têm no mundo vivido.

Para este filósofo, salutar e necessário ao campo da produção de conhecimento é a compreensão de como coisas distintas emergem em uma mesma imanência e como se conectam as diferenças existentes nas multiplicidades. (DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire 1998; BOUTANG, Pierre-André 1996; MACHADO, Roberto 2009; ORLANDI, Luiz B. L. 2013)

Deleuze concebeu suas obras históricas na perspectiva da criação, na qual os filósofos estudados foram prolongados a partir da identificação dos seus ecos conceituais que persistiam ressoando na dinâmica do mundo vivido e que foram atualizados por Deleuze a partir de uma assimilação criativa própria.

Essa assimilação teórico-criativa de Deleuze atualizadora dos ecos conceituais de filósofos anteriores que ressoam atemporalmente no mundo vivido, foi um dos elementos formadores do seu sistema de pensamento, cuja autonomia foi se afirmando e se amplificando a cada investida sua no desemaranhar das questões da vida.

Ao voltar seus olhos para os artistas e as questões da arte, Deleuze em uma via de mão dupla, disponibilizou o repertório conceitual que construiu para possíveis ressonâncias no campo artístico, assim como agregou ao seu pensamento filosófico ideias e conceitos encontrados, estabelecendo um proveitoso encontro da Filosofia com a Arte a ser observado nessa seção através da sua aproximação com as formulações desenvolvidas pelo pintor Francis Bacon, pelo escritor Franz Kafka e pelo dramaturgo Antonin Artaud.

1.1 Francis Bacon

Francis Bacon foi um pintor irlandês do século XX, cuja poética visual muito interessou a Deleuze. Seu desenvolvimento artístico se deu fora das instituições formais de ensino da arte, foi um autodidata que construiu sua trajetória de pintor na dinâmica plena do experimentar.

Em Francis Bacon - a lógica da sensação (2007), Deleuze informa explicitamente o seu ponto de vista acerca da arte, ao dizer *“Em arte, na pintura como na música, não se trata de reproduzir ou de inventar formas, mas de captar as forças. É por este viés que nenhuma arte é figurativa.”* (pág. 30). Este argumento também ilustra satisfatoriamente em que medida e por qual razão as buscas e o desenvolvimento da poética visual de Bacon interessaram a Deleuze.

As forças às quais Deleuze se refere são as que envolvem as coisas todas, sendo que cabe à arte captar as forças das coisas ainda não visíveis, tornando-as visíveis, no mesmo sentido do que afirmou o pintor Paul Klee quanto aos pressupostos da arte *“[não mais trazer o visível, mas tornar visível]”* (pág.30).

Os corpos ao sofrerem a ação destas forças sobre si mesmos desencadeiam sensações. Sensações não são sentidas, são resultado de uma força exercida sobre algo que assim o torna visível.

E, esse tornar-se visível, ou seja, visibilizar as captações dos movimentos das forças sobre os corpos, é algo que está totalmente fora do âmbito de um ‘figurativo realista das coisas’. Isso pode ser observado nas obras de Bacon por serem precisamente a visualidade desse processo.

A sua produção artística longe de se propor a uma prática do figurativo que tenta ilustrar um pretense real também não se aloja no abstrato. Pintar a sensação é a expressão pictórica da ação de captar o visível do exercício não estático das forças sobre os corpos que resultam em sensações, respeitando o quanto fora do realismo ilustrativo as figuras se constituirão.

As sensações resultantes desse tornar-se visível se desenvolvem em diferentes níveis e/ou zonas. Portanto, não se constituem apenas como vibrações dos movimentos das forças

sobre os corpos, relacionam-se umas com as outras informando as características do nível/zona em que operam, acoplando-se. Às vezes abraçando-se, às vezes lutando entre si em um corpo a corpo de energia, mas sempre promovendo ressonâncias.

É nesse registro de acoplamento originando ressonâncias que acontece o desenvolvimento de uma sensação complexa. Outra possibilidade de ocorrer ressonâncias seria através da sobreposição de camadas de sensações.

Nesse ato de pintar a sensação, há a incidência de ritmos diferentes das forças que envolvem os corpos e que lhe darão características distintas ao tornar-se visível. Isso coloca o ritmo na essência das sensações, e são as suas diferenciações que farão estas estarem/irem/pertencerem a um nível ou outro.

Quando o pintor está diante da tela, há toda uma gama de informações e referências que a preenchem mesmo estando em branco. São conteúdos advindos dos pensamentos do pintor, do que o cerca no mundo vivido e que precisam ser diluídos, esvaziados, para que assim o artista coloque sobre essas imagens virtuais uma elaboração pictórica que suplante a conhecida e recorrente dinâmica de modelo e cópia.

Essas imagens virtuais que ocupam a tela supostamente em branco são compostas por diversos tipos de dados que formam clichês, superá-los significa corroborar no estabelecimento de um pensamento artístico genuinamente fora da obviedade.

O pintor trava um embate com essas imagens virtuais, com esses conteúdos informados pelo pretense real, com as informações que povoam seus pensamentos e que ocupam a tela antes do ato de pintar. De modo que, o gesto pictórico é uma ação que compreende o processo de limpar isso tudo e também o captar as forças que envolvem os corpos que traz as sensações ao mundo do visível.

Retomando o que Deleuze disse – “*sensações não são sentidas*” (2007) pode-se argumentar que sensações não são algo que ‘sente-se’ porque são resultantes de ação empreendida, movimento, são elaborações em prol de um consolidado tornar-se, são ações e construções de/em um processo contínuo de vir a ser, portanto, são momentos de devir.

1.2 *Franz Kafka*

Franz Kafka, escritor judeu-tcheco, foi outro artista a quem Deleuze dedicou grande atenção filosófica. O primor da sua produção literária o faz ser considerado como um dos mais influentes escritores do século passado.

Publicou pouco em vida, parte significativa do total dos seus livros foi publicada apenas postumamente. Seus escritos abordam de modo intensivo e complexo temas relacionados à violência física e psicológica, transformações arquetípicas, a opressão exercida pelas instituições sociais sobre o indivíduo.

A literatura kafkaniana inspirou Deleuze e Guattari a pensarem a língua como território. Consideram o ato de escrever de Kafka revolucionário pelo contexto sócio-político ao qual estava inserido: escritor judeu-tcheco vivendo em Praga nas primeiras décadas do século XX e escrevendo em alemão. A sua produção literária é tomada como expressão de resistência de uma minoria, e vai na contramão da afirmação de cânones, daí que a denominaram literatura menor.

“Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior. Mas a primeira característica, de toda maneira, é que, nela, a língua é afetada de um forte coeficiente de desterritorialização. Kafka define nesse sentido o impasse que barra aos judeus de Praga o acesso à escrita, e faz de sua literatura algo de impossível: impossibilidade de não escrever, impossibilidade de escrever em alemão, impossibilidade de escrever de outro modo.” (DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, 1977, pág. 65)

A literatura menor se caracteriza:

a) pelo processo de desterritorialização da língua, no qual o idioma deixa seu território estabelecido para ser utilizado como forma de libertação das representações e formalismos predominantes socialmente construídos, e deste modo reterritorializando-se pela construção de um outro e novo território;

b) por uma comunicação direta entre o que está no âmbito do individual com o que se passa no contexto sócio-político;

c) pela instauração de agenciamentos coletivos de enunciação, os quais fazem do ato de escrever uma ação política, através da passagem do individual para o universal.

Um escritor não escreve sobre si ou para si, escreve no lugar de uma coletividade, articulando o que está na esfera privada com o que está esfera pública, apresenta o que se passa com o indivíduo contextualizando o cenário social que desencadeou o seu modo de vida, tornando político o que seria particular ao indivíduo.

A literatura menor, sendo ato de resistência, não afirmação ao estabelecido, recusa à imitação de um modelo e instauração de um algo outro e novo, portanto saída do território estabelecido e reterritorialização, sendo movimentação e afirmação das potências do ser através do ato de criação; tudo isso indica o quanto é ela mesma também devir. E ainda, a língua assim como o corpo sem órgãos, gera campos de intensidades.

Toda essa movimentação que ocorre ao ser instaurada, continuada e consolidada engendra modificações e/ou transformações nos estados do ser na sua relação com as potências criadoras, alterando de modo importante suas intensidades, deste modo, o ato de criação oportuniza o visível do devir.

1.3 Antonin Artaud

Artista do teatro, o poeta/ator/diretor/dramaturgo francês, Antonin Artaud também teve sua produção teórica e artística investigada por Deleuze. Muito interessou conceitualmente a Deleuze a ideia de Artaud acerca da concepção de um novo corpo, sendo este ato de resistência produzindo e expressando intensidades – denominado o corpo sem órgãos.

Assim como em Kafka, também em Artaud as circunstâncias da vida repercutiram diretamente na sua produção artística, não no sentido descritivo-bibliográfico mas enquanto matéria-prima de elaboração conceitual. Artaud afirmava que almejava não a produção do belo, mas transformar o corpo do espectador.

O conceito de corpo sem órgãos foi apresentado por Artaud em uma peça teatral para rádio em 1947/48, denominada Para acabar de vez com o juízo de Deus.

Alguns meses após a morte do dramaturgo, Deleuze publica o texto Como construir um corpo sem órgãos, argumentando acerca da ideia de corpo desenvolvida por Artaud na

peça mencionada, e é este também o título do capítulo de abertura do volume três de Mil Platôs, obra que escreveu em parceria com Félix Guattari.

Deleuze e Guattari argumentam que o corpo sem órgãos não é exatamente um conceito, mas um conjunto de práticas.

Cujo objetivo é abrir mão da interpretação em prol da experimentação, desfazer-se do repertório de significâncias e significações correntes, construindo assim um corpo no qual pensamento e intensidades fluam livremente, diferente do que ocorre com o corpo organizado que é restrito e socialmente domesticado.

No corpo sem órgãos, passam e circulam intensidades, preenchendo-o, povoando-o, afirmam Deleuze e Guattari (1996, pág. 12): *“Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau — grau que corresponde às intensidades produzidas”*. Ele se constrói a partir de um zero de significâncias e significados, visto que está fora do interpretar. É pura matéria intensa e serão as suas intensidades que produzirão o real, constituindo-se assim em instância de fluxos livres de intensidades.

O corpo sem órgãos contrapõe-se a tudo que limita o exercício do potencial pleno de um corpo e isso não se refere especificamente ao seu aspecto biológico, mas ao conjunto de normativas das estruturas sociais que condicionam e domesticam os corpos. É conjunto de práticas que institui um campo de imanência do desejo humano, o qual nunca é falta, mas algo que incita a produção de formas sociais.

Além de um corpo biológico, há também um corpo político, um corpo social, um corpo de conhecimento. No encontro de corpos são geradas intensidades e deste modo são criados produtos de conhecimento.

Este corpo sem órgãos por estar liberto de significâncias e significações, por ser densa experimentação, constituir-se por intensidades em ação, possibilita ao ser a criação de novos modos de existir.

Assim, a sua recusa é ser organismo tomado como algo destinado ao cumprimento de uma funcionalidade estanque, que aprisiona e não permite a abertura do corpo para conexões que possam engendrar outros e novos *“agenciamentos, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações”* (DELEUZE E GUATTARI, 1996, pág. 20). Então, o corpo sem órgãos, expressão visível das sensações, é também um constante vir a ser, um intenso tornar-se.

Não há espaço para sujeições e fixações no corpo sem órgãos, que é dinâmico e se institui por deslocamentos e encontros intensivos com outros corpos, produzindo e ressoando vibrações, construindo e estabelecendo campos de intensidades. O seu limite se estabelece na interação entre corpos vivos em um campo de imanência e as intensidades puras. O contato, a ação mútua entre o corporal e o não-corporal concede o acesso às intensidades, e assim criam-se sentidos e produtos de conhecimento.

Considerando que não se pretende a existência no mundo de apenas um corpo sem órgãos, mas vários e que cada corpo é único, posto que existem características singulares a cada tipo, portanto reconhecendo-se a multiplicidade de intensidades como atributo/elemento fundamental, então, em algum momento haverá também um processo de afetar-se e ser afetado que reverberará em potências de agir.

O que é prolongar um autor

O mundo mental deleuzeano é um mundo de ressonâncias, onde tudo está interligado, agenciando-se continuamente, ininterrupta instauração de novos modos de ver e viver o mundo por meio de devires, no qual defende-se um espaço pleno para contingências do devir.

Deleuze não desenvolve um pensamento da linguagem, mas do real nele mesmo, visto que não considera possível construir coisas com o intelecto. Suas formulações também não se remetem a um pensamento da representação.

Em Deleuze a realidade produz a si própria, não existe um sujeito produzindo um mundo externo. Sua filosofia é prática, conexão plena com a vida expressa pelo dissecar o que emerge da interface entre o cavalo branco da razão e cavalo preto da emoção produzindo os novos modos de perceber e se colocar no mundo vivido.

Sua busca é pelo gerar bons encontros de elucubrações, pela promoção intensiva destes, de modo a constituí-los como encontros intensivos instauradores de outros modos de acessar e agir no mundo vivido.

Deleuze pleiteia que se extraia de tudo a sua forma superior, ou seja, aquilo que é intensivo, que faz com que a provisória carne alcance uma condição permanente através da instauração de modos de vida intensivos que exaltam assertivamente a consciência de si. Logo, sua produção teórica é estratégia e instrumento apontando saídas para a vida.

Para este autor, a filosofia exerce e consolida a sua autonomia no pensar a criação. Todavia, no viés deleuzeano não se trata de perguntar de onde vem o universo, mas de pensar e recomeçar o novo. Trata-se de alcançar o lugar/dimensão onde pulsa esse reiniciar, de localizar o processo de germinação onde vibra esse recomeço do novo. (ORLANDI, Luiz B. L. 2013)

Para Deleuze, o novo não significa exatamente novidade. Desta forma, tanto pergunta-se como propõe-se a decifrar o enigma de como reiniciar o novo. Foi o que fez em suas obras históricas, a partir das ressonâncias conceituais que encontrou reverberando em nosso tempo contemporâneo, tal como se observa em seus estudos sobre a ética em Spinoza e vontade de potência em Nietzsche.

Desse modo, valendo-se da identificação de ecos conceituais encontrados e através do procedimento de colagem (que no campo artístico refere-se ao transpor um elemento característico de um lugar a outro para fora do seu âmbito original, inserindo-o em um contexto inesperado e com isso criando algo diferente), assimilou e criou prolongamentos teóricos para além do que pensaram os seus autores primeiros.

Tais prolongamentos conceituais alicerçaram o seu sistema teórico de investigação e desvelamento do mundo vivido. Como exemplo disso, têm-se o corpo sem órgãos do dramaturgo Antonin Artaud, fomentando a formulação da noção/conceituação de Deleuze acerca de afecto (2007; 2010).

O conceito deleuzeano de afecto dialoga com as questões desenvolvidas por Artaud sobre o que poderia ser a presença/existência de uma determinada potência de criação e/ou ação artística-criadora do artista que se configuraria como fluxos de energia em atividade, os quais buscariam instituir repertórios nulos de significâncias e significações, objetivando a consolidação do experimentar em detrimento do interpretar.

Para Deleuze, afecto remete-se a um movimento / ação / experiência que possibilita/ conduz/instiga a um insistente modificar-se por ser/estar afetado por algo, posto que não haveria como ficar incólume ao que estaria sendo vivenciado e não plenamente decodificado em termos racionais, e deste modo instaurando uma intensa abertura de elaborações do que está no domínio do sensível.

Ao dialogar com o campo da arte através de aproximações tanto como as que foram observadas com Artaud nos parágrafos acima, assim como através do diálogo ocorrido com Bacon e Kafka apresentado ao longo desta seção; igualmente verifica-se a prática deleuzeana de identificar ressonâncias que prolongam autores/pensadores e a execução do procedimento de colagem enquanto método.

Observa-se isso na medida em que o filosófico expressa similarmente nestas leituras e aproximações teóricas, a busca por extrair ideias e noções que possam corroborar na decodificação dos meandros da dinâmica do mundo vivido, recolocando no campo do pensamento o que encontrou. E isso sempre em uma perspectiva própria e singular.

Tendo por inspiração tal prática deleuzeana comentada, faz parte da estratégia de desenvolvimento deste trabalho, a busca pela identificação das suas possíveis ressonâncias para formulações no campo da arte no cenário contemporâneo, ecos que ressoam e que permitem prolongar a contribuição do seu sistema de pensamento para este campo de conhecimento.

Colagem como método

Colagem é uma técnica artística milenar, da qual o cubismo e o dadaísmo serviram-se exemplarmente e de tal forma que a elevaram ao âmbito dos conceitos.

Os cubistas Picasso e Braque incluíram em suas produções pictóricas elementos alheios advindos do mundo da vida, tais como: tecidos, papéis vários, pedaços de jornais, madeira.

Com isso, instituíram a pintura como algo construído sobre uma determinada superfície, mas em uma relação muito mais intrínseca com as expressões materiais do real do que se tinha até então. Fazendo com que os domínios da arte e da vida se tocassem de modo mais intensivo, estabelecendo vínculos e criando uma área comum a ambos.

Tais artistas mais do que se servirem da colagem enquanto técnica para formalização de um objeto estético-artístico, a inseriram como conceito integrante na criação/produção de um pensamento artístico.

Nos termos deleuzeanos, pode-se dizer que com o desenvolvimento e consolidação da colagem enquanto conceito e suporte artístico; cubistas e dadaístas oportunizaram um processo de desterritorialização e reterritorialização instaurador de novos modos de acesso ao mundo vivido, através desta outra dinâmica criativa no fazer artístico bi-tridimensional.

Em Deleuze, a colagem enquanto operação conceitual relaciona-se com o movimento de articular singularidades e conectar ideias distintas no processo de elaboração de conceitos do seu fazer filosófico. (MACHADO, Roberto 2009)

Este artigo se relaciona com uma pesquisa de maior escopo, na qual é investigada a viabilidade da execução do procedimento de colagem como metodologia de trabalho para acessar e conectar conceitos e ideias deleuzeanas no pensar as questões da Arte. Ou seja, buscou-se aplicar o método de um autor em suas próprias formulações.

Desta forma, a partir de uma aproximação intensiva com o universo teórico de Deleuze, procurou-se no mencionado trabalho identificar ecos conceituais que ressoam e reverberam na dimensão da arte, tendo por referência os conceitos deleuzeanos acerca de agenciamento, afecto, percepto, devir e dobra.

Assim, vislumbrou-se uma possível prolongação do seu pensamento filosófico por meio da apresentação da ideia de um agenciamento estético/artístico instaurador de perceptos e afectos para um devir-obra, que aconteceria ininterruptamente ao longo da história das civilizações na sua relação com a esfera da arte, através da dinâmica da dobra deleuzeana, o que distanciaria a compreensão da história da arte como processos de rupturas e (re)invenções mas a conceberia como um movimento interminável de uma linha infinita a dobrar-se e desdobrar-se.

Referências bibliográficas:

- ARGAN, Carlo Giulio. Arte Moderna - Do iluminismo aos movimentos contemporâneos. Ed. Companhia das Letras. 1992. SP.
- BAYER, Raymond. História da Estética. Tradução: Jose Saramago. Ed. Estampa.1995. Lisboa-Portugal.
- BELTING, Hans. O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois. Ed. Cosac Naify. 2006. SP.
- BOUTANG, Pierre-André. O Abecedário de Gilles Deleuze. Ed. Montparnasse Paris-França. 1996. Documentário.
- BRAGA, Eduardo Cardoso. Arte e sensação: A natureza sintética da sensação na experiência artística segundo Gilles Deleuze. In Revista Digital Art & - ISSN 1806-2962, ano II - número 01 - abril de 2004.
- DANTO, Arthur. A transfiguração do lugar comum. Ed. Cosac Naify. 2005. SP.
- DELEUZE, Gilles. A dobra: Leibniz e o barroco. Ed. Papyrus. 2ª edição.2000. SP. Conversações. Ed 34. 3ª edição. SP/RJ.2000.
- Francis Bacon: lógica da sensação. Ed. Zahar. RJ. 2007.
- O que é o ato de criação? In O Belo Autônomo: textos clássicos de estética / org. DUARTE, Rodrigo. Ed. Autêntica. 2ª edição. 2012. MG.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Kafka: por uma literatura menor. Ed. Imago.1977. RJ.
- Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia vol. 3. Tradução Aurélio Guerra Neto. Ed 34. 1996. RJ.
- Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia vol. 4. Tradução Suely Rolnik. Ed 34. 1997. RJ. O que é filosofia? Ed. 34. 3ª edição. 2010. SP/RJ.
- DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. Diálogos. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Ed. Escuta. SP. 1998.
- DICKIE, George. Introdução à estética. Tradução Vítor Guerreiro. Ed. Bizâncio. 2008. Lisboa/Portugal.
- FRANCASTEL, Pierre. O aparecimento de um novo espaço. In Sociologia da Arte III / org. VELHO, Gilberto. Ed. Zahar. 1967. RJ.
- Imagem, Visão e Imaginação. Ed. Martins Fontes.1987. SP.
- FREIRE, Cristina. Arte Conceitual. Ed. Jorge Zahar. 1ª edição. 2006. RJ.
- GOMBRICH, Ernest Hans. História da Arte. Ed. LTC. 16ª edição. 2000. RJ.
- MACHADO, Roberto. Deleuze, a arte e a filosofia. Ed. Zahar. RJ. 2009.
- MARTINS, José Martins. Arte como sensação. Paper. In 36ª Reunião Nacional da Anped, 29 de setembro a 03 de outubro de 2013, Goiânia-GO.
- MELIN, Regina. Performance nas Artes Visuais. Ed. Jorge Zahar. 1ª edição. 2008. RJ.
- ORLANDI, Luiz B. L. O filósofo e seus ovos. In Laboratório de Sensibilidades/UNIFESP. Paper. 2013
- WÖLFFLING, Heinrich. Conceitos Fundamentais da História da Arte. Ed. Martins. 3ª edição. 2001. SP.
- ZOURABICHVILI, François. O Vocabulário de Deleuze. Tradução André Telles. 2004. RJ. Digitalização e disponibilização eletrônica: Centro Interdisciplinar de Estudo em Novas Tecnologias e Informação/IFCH-Unicamp. SP

O Brasil tropicalista meio século depois, por Caetano Veloso

Pedro Duarte¹

1. Caetano: do século XX ao XXI

“Tudo que não deu certo, e sei que não tem concerto, meu silêncio chorou, chorou”, entoou Caetano Veloso em 2012, na canção *Um abraço*. Do coração da música popular na qual a aventura espiritual brasileira ganhou expressão, um de seus protagonistas expunha a consciência crítica do fracasso. Logo ele, Caetano, que aparece tantas vezes triunfalmente com sua vivacidade na cultura do Brasil. Identificamos sua figura ao Tropicalismo e à “explosão da *Alegria, alegria*” que a crítica (CAMPOS, 1968, p. 139) diagnosticou prontamente no fim dos anos 1960. O período anterior ao enrijecimento da ditadura (de 1964 a 1968) no governo do Brasil ainda deu espaço para a criação imaginária da arte. Foi marcado mais pela eliminação da resistência social material, como ligas camponesas e sindicatos, do que pelo ataque à cultura, como a crítica também notou imediatamente na época (SCHWARTZ, 2008, p. 89). O Tropicalismo era a prova disso. Pôde nascer porque a ditadura ainda era envergonhada, antes de se tornar escancarada, empregando a nomenclatura adotada pelo jornalista Elio Gaspari (2014).

No entanto, Caetano jamais permaneceu refém daquela explosão que foi o Tropicalismo. Mesmo agora, quando o movimento completa meio século, não fez comemorações. Seus shows com Gilberto Gil celebraram cinquenta anos da bela amizade entre os dois, não do movimento que capitanearam. É preciso sublinhar: a obra de Caetano (ao contrário, por exemplo, do classicismo de Chico Buarque) transforma-se muito e a todo tempo. Depois de várias “fases”, a década de 1990 parecia se encaminhar para o coroamento definitivo, com a grandeza de arranjos de Jaques Morelenbaum. *Circuladô* é o grande exemplo. O solo de Morelenbaum na abertura do show com o violoncelo, que pode ser visto em vídeo, é sublime. O o compositor baiano, porém, preparava ainda, sem o saber, uma última virada.

O álbum *Noites do norte*, no qual trata da história da escravidão no Brasil, faria uma surpreendente passagem em sua trajetória, que pode ser sentida pela canção “Rock ‘N’ Raul”. Nela, a guitarra de Pedro Sá destaca-se sobre o violoncelo de Morelenbaum. O jovem despontava sobre o antigo, o elétrico sobre o manual, o ímpeto sobre o gênio. Dali sai a trilogia com a Banda Cê, que Caetano encampou nos anos 2000: Pedro Sá na guitarra formaria, com Marcelo Callado na bateria e Ricardo Dias Gomes no baixo, a nova companhia de Caetano – que abandonava as formações grandes comandadas pelo

1 Mestre e Doutor pelo Departamento de Filosofia da PUC-Rio

maestro. Formava uma banda de rock. Mais ágil e concisa, ela seria o passaporte para a reinvenção de Caetano.

Muitas vezes, a centralidade de um artista em um movimento o deixa nele estancado para sempre, ou às vezes público e crítica pensam assim, a despeito do artista. No caso de Caetano, é preciso dizer, portanto, enfaticamente: aquele que aparece no século XXI não é o mesmo do século XX. Continuando um processo de constante revisão e às vezes até autocrítica, Caetano submete o século XX – suas esperanças e utopias – ao modo como compreende o século XXI. Isso é o que está em jogo na trilogia *Cê, Zii e Zie* e *Abraço*, assim como em *Recanto*, álbum de Gal Costa só com composições de Caetano desse mesmo período. Neste breve ensaio, vou me ater sobretudo ao mais recente desses discos, *Abraço*, para perguntar o que, hoje, pode surgir ali como um pensamento do Brasil e sobre o Brasil.

2. Duas utopias do século XX: comunismo e antropofagia

O disco de 2012 apresenta duas utopias do século XX: uma é admirada *por* Caetano, a outra é *de* Caetano – a primeira está na canção *Um comunista*, na qual o guerrilheiro Carlos Marighela é homenageado, enquanto a segunda está logo na abertura do álbum, na canção *A Bossa Nova é foda*, onde o cantor João Gilberto é homenageado. São duas utopias de naturezas distintas: uma é política e a outra é cultural. No entanto, ambas têm em comum certa confiança na capacidade de se transformar a realidade, mesmo que por vias diferentes, ou seja, ambas parecem fomentar uma imaginação de algo novo – um Estado ou uma Bossa – que poderia dar ao mundo e ao Brasil feições justas e criativas, igualitárias e belas. Na política ou na cultura da segunda metade do século XX, o desafio comum era a formação do país que tinha um futuro em aberto: Marighela e João.

Sabemos bem que Caetano não foi, ele mesmo, um comunista, e que desde cedo rechaçou veementemente governos políticos como o da União Soviética, por seu totalitarismo, e mesmo o de Cuba, por sua perseguição aos homossexuais. Os seus depoimentos e entrevistas são claros. Na canção *Um comunista*, ele destaca “as nações de terror que o comunismo urdia”, embora para assinalar que não era contra elas que os inimigos de Marighela, isto é, os ditadores no poder no Brasil, lutavam. “O mulato baiano já não obedecia, as ordens que vinham de Moscou”, o que aumenta seu valor para Caetano. Sua luta era outra, era “romântica”.

É que “os comunistas guardavam sonhos”, canta Caetano. Marighela seria um deles. Logo, há uma distinção, na canção, entre os regimes comunistas reais e o sonho comunista guardado. Só os primeiros são criticados. Por isso, a música é sobre *um* comunista – e não sobre *o* comunismo. “Vida sem utopia, não entendo que exista”, ouvimos na canção, mas só para depois seu autor, Caetano, explicitar que a primeira pessoa gramatical da frase não é sua: “assim fala um comunista”. É o comunista que fala assim. Caetano não. Caetano é outra coisa.

Caetano é Bossa Nova. Se houve para ele alguma utopia, foi essa. Por isso, sua canção afirma que *A Bossa Nova é foda*. Repare-se: não é bela. Ela é foda. Não se trata daquele bom gosto clássico ou elegante que tornou possível fazer de João Gilberto e Tom Jobim somente trilhas sonoras de elevadores. Caetano, como seus amigos de Tropicalismo desde os anos 1960, escuta a força dessa nova bossa que surgiu na década de 1950. “O bruxo de Juazeiro”, João, é “pura invenção”. Nele se adivinha o melhor Brasil que somos, ou ao menos que podemos ser. Desde que apareceu, “a nossa vida nunca mais será igual”.

Tudo mudou porque com ele uma equação de país era atualizada em sua mais alta potência na música.

“Lá fora o mundo ainda se torce para encarar a equação”, brada Caetano. Essa equação é aquela descoberta desde a época do Tropicalismo: a antropofagia. Seu pai era o poeta do Modernismo no Brasil, Oswald de Andrade. Em 1928, ele escreveu o *Manifesto antropófago*, no qual concebia a formação do Brasil através não de uma essência interna intocada do nacionalismo e tampouco de uma cópia eficiente dos parâmetros internacionais. Tratava-se, antes, de uma formação cuja força estava em – inspirada no que faziam índios habitantes do Brasil antes que ele fosse o Brasil – devorar os outros para incorporar suas melhores qualidades, uma espécie de canibalismo. Só que, em vez de uma prática, agora ela se tornava metáfora para se pensar a cultura brasileira. Na visão de Caetano, sua realização mais aguda viria apenas décadas depois, com a maneira pela qual a Bossa Nova – a partir do samba – apropriara-se “de um dom que muito homem não tem, que é a influência do jazz”, conforme o verso da canção *A Bossa Nova é foda*.

No século XXI, porém, a equação que o mundo ainda se torce para encarar aparece em outra seara cultural. *A Bossa Nova é foda* cita os nomes de lutadores de MMA: Minotauro, Junior Cigano, Lyoto Machida, Vítor Belfort, Anderson Silva e “a coisa toda”. Ora, o MMA é um formato de luta cujo princípio é a mistura, uma “geleia geral” na qual “medula e osso” (PIGNATARI, 1975, p. 171) são fortes. Não é uma arte marcial em particular, e sim uma possibilidade de combiná-las todas de uma só vez. Nesse sentido, privilegia a operação antropofágica, pois depende da plasticidade que, em vez de separar e excluir, junta e compõe. Logo nessa luta, o Brasil, que nas outras modalidades de combate costuma sair-se mal, é bom. Por trás, estava a mesma equação antropofágica: Oswald, João, Minotauro.

3. O século XXI e tudo que não deu certo

Não é, porém, nem em *Um comunista* e nem em *A Bossa Nova é foda* que se sente o clima mais confessional do disco *Abraço*, e sim na canção que ecoa seu título: *Um abraço*. Nela, o Caetano do século XXI oferece uma perspectiva bem mais modesta sobre os projetos do século XX. “Dei um laço no espaço, pra pegar um pedaço, do Universo que podemos ver”, ele canta. Bossa Nova e Tropicalismo poderiam ser entendidos como esse laço, no qual a aventura do Modernismo era atualizada. O espaço Brasil era enlaçado no espaço do Ocidente: a parte e o todo se acoplavam, o nacional entrava no universal com seu brilho. Oswald falava em acessar o “concerto das nações” (ANDRADE, 1997, p. 10). Caetano falava de “um Ocidente ao ocidente do Ocidente” (VELOSO, 1997, p. 448). Laço no espaço.

“Esse laço era um verso”, declara Caetano. Insistia na arte como ponta de lança para a formação do Brasil: o verso, a poesia, a canção. *Um abraço*, porém, é o oposto do triunfo do verso. “Esse laço era um verso, mas foi tudo perverso”, o que deriva em: “você não se deixou ficar, no meu emaranhado, foi parar do outro lado, do outro lado de lá, de lá”. Perdeu-se. Perverteu-se. Não há drama, tragédia, mas há um fim. É como se o século XX tivesse espiritualmente findando. “Hoje eu mando um abraço”, despede-se Caetano – ecoando *Aquele abraço* que Gilberto Gil fixara em canção quando, em 1969, partia para o exílio do Brasil após ter sido preso pela ditadura junto com Caetano. O exílio agora, porém, parece ser mais no tempo do que no espaço, mais no presente do que em um país: um abraço.

Caetano previra essa situação desde 1989, na canção *O estrangeiro*: “e eu, menos estrangeiro no lugar que no momento”, dizia. Comparava em seguida essa situação com a da época do Tropicalismo: “sigo mais sozinho caminhando contra o vento” (um de seus versos mais célebres era aquele de *Alegria, alegria* de 1967, que dizia: “caminhando contra o vento, sem lenço e sem documento”). Em 2012, já no século XXI, essa solidão de Caetano chegaria a fazê-lo confessar, no título de uma canção: *Estou triste*. Nela, sintetiza-se um sentimento típico de nossa época: “eu me sinto vazio e ainda assim farto”. Esse misto de falta e excesso, de ausência e presença, é o que o faz perguntar nesta mesma canção, do fundo da metafísica, ao modo de um Leibniz ou um Heidegger: por que será que existe o que quer que seja? Em outras palavras, por que há o ser e não antes o nada?

Não há novidade no fundo metafísico de Caetano, que já foi cantado várias vezes, como em *Cajuína* e *A tua presença*. No entanto, aqui no século XXI, ele tem também uma dimensão histórica. Por isso, em *Um abraço*, o “eterno mistério” é o verso que prepara a declaração em primeira pessoa: “meu destino eu não traço, não desenho, desfaço, o acaso é o grão, Senhor”. Meu destino eu não traço, utopia não me dirige, não há desenho teleológico para a história. O que se previa, como destino, para mim, eu desfaço – até o Tropicalismo. Há, em vez disso, o acaso.

Caetano parece, assim, admitir que aquele sonho de Brasil originado com a imaginação cultural tem dificuldades para se firmar como realidade social. Sim, a Bossa Nova é foda, mas Caetano afirma, na esteira de Tom Jobim, que “o Brasil precisa merecer a Bossa Nova” (JOBIM, 1994), como se o país concreto ainda não tivesse conseguido alcançar o que criou para si mesmo como um ideal poético. Já se comentou, por isso, que “a música de Tom Jobim, então, é uma promessa que o Brasil fez ao mundo, e ainda não cumpriu” (MAMMÌ, 2000). O Tropicalismo era já um pedido, porém, para que deixássemos o *Saudosismo* e criticássemos o Brasil.

No século XXI, Caetano suspeitou até que a fórmula da miscigenação, cara aos tropicalistas, podia ser menos certa do que imaginava. Na canção *O herói* – do disco *Cê* – ele diz “já fui mulato, eu sou uma legião de ex-mulatos”, para então completar: “quero ser negro 100% americano”. Parecia abandonar a “mulata-ta-ta-ta-ta” do Tropicalismo, signo da miscigenação. Parecia voltar atrás da canção *Americanos*, na qual os criticava já que, para eles, “branco é branco, preto é preto (e a mulata não é a tal)”. Os Racionais MCs já estavam cantando nos anos 1990.

Essa consciência crítica do Brasil está por toda obra de Caetano no século XXI. *Um abraço* a expõe, por exemplo, na canção *O império da lei*, este que não chegou no coração do Pará. Será que chegou no Brasil? Na canção, a referência é ao assassinato da missionária Dorrothy Stang em 2005, mas ela serve como uma metonímia da violência do país: “tudo que não deu certo”. Desde *Podres poderes*, de 1984, cantava-se a salvação poética do país: “será que apenas os hermetismos pascoais, os tons, os mil tons, e seus sons e seus dons geniais”, pergunta Caetano, “nos salvam, nos salvarão, dessas trevas e nada mais”? Mas a assonância de tons em Tom (Jobim), mil tons em Milton (Nascimento) e Hermeto Pascoal contrasta com a vida política na qual, “enquanto os homens exercem, seus podres poderes, morrer e matar de fome, de raiva e de sede, são tantas vezes, gestos naturais”.

O sonho cultural para o país aproximou-se do Estado com Gilberto Gil no Ministério da Cultura. Talvez, estivéssemos dispostos a merecer a Bossa Nova, a despeito das contradições. Parecia “a imaginação no poder”, como surrealistas e rebeldes dos anos

1960 gostariam. Os tons e os mil tons davam o “tom de tudo”, canta *Um abraço*. Chance de *O herói* crer na antropofagia, na miscigenação: “eu sou o homem cordial, que vim para instaurar a democracia racial” – admitia que ela não foi dada, mas orgulhava-se de sua ideia e se dispunha a efetivá-la.

No entanto, a frustração desse projeto também pode vir acompanhada de um contramovimento que, diferentemente da ditadura do anos 1960, atingirá a cultura prontamente. Caetano sabia que a ditadura conservadora dos anos 1960 não era, infelizmente, um corpo estranho ao Brasil. Era parte dele e talvez ainda o ameace. *Podres poderes* apontou a ameaça contida no Brasil e sobre o Brasil.

Será que nunca faremos senão confirmar
A incompetência da América católica
Que sempre precisará de ridículos tiranos?
Será, será que será que será que será
Será que essa minha estúpida retórica
Terá que soar, terá que se ouvir
Por mais zil anos?

Caetano lamentava, em 1984, que sua estúpida retórica tivesse que ainda ser ouvida, como se isso atestasse que nenhuma utopia se aproximou de nós. Em 2018, porém, parece que, se ela continuar a soar, já será uma utopia. Resta, como no disco de Gal Costa, cantar de novo neste canto do mundo, o Brasil. *Recanto*.

Referências bibliográficas:

ANDRADE, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

CAMPOS, Augusto de. “A explosão de *Alegria, alegria*”. In. *Balanço da Bossa*. São Paulo: Perspectiva, 1968).

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada; A ditadura escancarada*. Intrínseca: Rio de Janeiro, 2014.

JOBIM, Tom. “A última entrevista”. In. *Antonio Carlos Jobim - Portal UOL*. Disponível em: http://www2.uol.com.br/tomjobim/textos_entrevistas_6.htm. Acesso em 02 ou. 2018.

MAMMÌ, Lorenzo. “Uma promessa ainda não cumprida”. In. *Folha de São Paulo*. Disponível: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1012200004.htm>. Acesso em 02 ou. 2018.

PIGNATARI, Décio. “& se não perceberam que a poesia é linguagem”. In. CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria de poesia concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

SCHWARTZ, Roberto, “Cultura e política, 1964-1969”. In. *O pai de família e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

A ópera *Café*, de Mário de Andrade, entre a épica e o drama

Philippe Curimbaba Freitas¹

A pesquisa do qual este texto participa partiu de um tema bastante central tanto na obra artística de Mário de Andrade como nas outras áreas em que o escritor atuava, como na crítica das artes em geral, na teoria, nas pesquisas folclóricas e inclusive nas atividades que ele desenvolveu enquanto esteve na direção do Departamento de Cultura em São Paulo: trata-se do tema do engajamento artístico, ou então, como o autor prefere, da funcionalidade social da arte e da cultura. Este tema já é bastante antigo na literatura sobre Mário de Andrade, já aparecendo, se não antes, em dois textos críticos de Antônio Cândido datados de 1943, anexados no livro *Música Final* de Jorge Coli (1998, p. 259-264)².

O momento de criação da ópera *Café* (ANDRADE, 2004) coincide com a fase em que Mário de Andrade estava mais comprometido com o direcionamento social e político da arte. Esse tema do engajamento se tornava cada vez mais urgente diante da emergência da Segunda Guerra Mundial, da ascensão do fascismo (bem como de sua variante brasileira, o integralismo) e do Estado Novo, que liquidava definitivamente as esperanças abertas pela revolução de 30. Ao mesmo tempo, ele partia de uma postura de autocrítica do movimento modernista dos anos 20. Surgida nesse contexto, a ópera *Café* consubstancia então, em uma obra de arte, todas essas inquietações vividas por Mário em torno dessa relação entre arte e política.

O seu enredo gira em torno de um conflito entre os trabalhadores do campo e da cidade associados à economia cafeeira, de um lado, e os membros das classes dominantes, de outro. Estes são constituídos pelos antigos donos de uma fazenda de café, pelos novos donos – os comissários, representantes do banco que a adquiriu como forma de pagamento de dívida –, e pelos representantes políticos da classe proprietária. Indiretamente ela trata também da memória recente da revolução de 30 e da crise do café, mas não se reduz a ser uma reflexão crítica a respeito dessa revolução, pois vai mais longe e termina com um ato revolucionário.

Embora essa ópera tenha sido escrita numa parceria de Mário de Andrade com o compositor Francisco Mignone, ela acabou só sendo musicada por Joachin Koelreuter na década de 90. Assim, todos os aspectos de cenografia, figurino, coreografia e até mesmo os musicais levados em conta nesta pesquisa baseiam-se exclusivamente nas indicações

1 Bacharel em Filosofia pela USP; mestre em Música pela UNESP; doutorando em Filosofia pela UNIFESP.

2 O livro *Música Final*, de Jorge Coli, é uma edição crítica e comentada de grande parte dos textos escritos por Mário de Andrade nos últimos anos de sua vida para a coluna musical semanal do jornal *Folha da Manhã*. O organizador apenas deixou de fora os textos que não tratam do tema da música bem como os que formam as séries *O Banquete* e *Vida de Cantador*, as quais ganharam publicações independentes.

fornecidas pelo próprio Mário de Andrade, fundamentalmente em duas outras partes que são pelo menos tão importantes quanto o libreto: a “Concepção melodramática”, um texto em estilo narrativo e descritivo que acompanha o libreto desde a primeira publicação da ópera, e a “Marcação”, uma parte que compõe os manuscritos de Mário de Andrade e só ganhou uma publicação na tese de livre-docência *Café: uma ópera de Mário de Andrade*, da professora Flávia Camargo Toni (2004) e que, por essa razão, não foi levada em conta pela sua recepção anterior.

O resultado mais imediato dessa combinação entre um libreto e uma série de indicações extra dramáticas é, como observou Décio de Almeida Prado, uma obra híbrida, que combina pelo menos três gêneros diferentes: “o poema dramático, a ópera de natureza coral e o *ballet* expressionista” (PRADO, 2009, p. 32). Se atravessarmos esses elementos mais externos e buscarmos nos aproximar do princípio formal da obra – e aí já entramos nos desenvolvimentos desta pesquisa – podemos encontrar nela três diferentes camadas. Uma *dramática*, uma *lírica*, e uma terceira que, na ausência de um nome melhor, podemos denominar *simbolismo profético*.

A *camada dramática* se manifesta na estrutura geral dramática, já que a obra constitui-se de uma ação dividida em atos e cenas, e na presença de um conflito central cujo tempo corresponde ao tempo da ópera e cuja conclusão coincide com o seu desfecho. Esse conflito ora assume uma feição mais dramática, ora uma mais farsesca, ora uma mais apoteótica, e às vezes aparece diretamente, às vezes não. Mas, de um modo ou de outro, ele é sempre o núcleo de sentido de cada cena.

A articulação da *camada lírica* está associada ao bloqueio da mecânica dramática. Esta pressupõe uma dinamização das inter-relações por meio do conflito e, conseqüentemente, um desdobramento que leve a um desfecho. Porém, como os atos e os movimentos dos trabalhadores do café não afetam os atos e movimentos dos proprietários e dos políticos que os representam, o que vemos não é, na realidade, um conflito dramático, mas um antagonismo sem conflito, isto é, sem relação entre as partes. Assim, na medida em que o *pathos* dramático já não pode ser canalizado para uma ação, ele se dispersa em lirismo, isto é, se consubstancia em retratos dos estados de ânimo correspondentes a cada situação objetiva, isto é, na expressão do lado subjetivo em detrimento da movimentação da situação objetiva. Isto se dá tanto no próprio texto do libreto como na estruturação cenográfica e coreográfica, baseada em uma sucessão de quadros vivos (*tableaux vivants*).

A terceira camada, que eu chamei de *simbolismo profético*, parece surgir de uma necessidade de recuperar a dinâmica da forma dramática, isto é, sua tendência a caminhar para a solução do conflito. Ela corresponde, assim, ao anseio de solucionar a situação de fome, miséria e desespero das personagens. Uma vez que essa solução não foi possível por meio dos recursos dramáticos, é só por meio de um princípio de movimento extra-dramático e, dessa forma, heterônomo, que é possível conduzir o conflito ao seu desfecho revolucionário. Essa é a necessidade fundamental da qual derivam os elementos simbólicos da ópera, que articulam, em conjunto, uma temporalidade mítica e, enquanto tal, invisível, mas que determina o andamento do conflito dramático. Aí aparece claramente a referência ao ciclo mítico de morte e ressurreição de um vegetal (neste caso, o café), de modo que a natureza, mas também a violência dionisíaca do terceiro ato, adquirem um valor simbólico. Essa camada mítico-simbólica aparece tanto na concepção cenográfica da ópera como na dinâmica interna do libreto.

Coloquemos em termos mais concretos e compreensíveis a articulação entre essas três camadas a partir da exposição de alguns aspectos centrais da segunda cena do primeiro ato, intitulada “Companhia Cafeteira S.A”.

A certa altura, no começo dessa cena, entramos na seção da ópera que mais se assemelha a um drama: o enfrentamento entre os donos das fazendas de café e os trabalhadores, que já não recebem pagamento há algum tempo.

Os donos (solenes):

– A ordem é expulsar o que maltrata as árvores inocentes!

Colonos (homens melancólicos e mansos)

– Malvado o que abusou da inocência do fruto, o encarcerando nos armazéns insaciáveis, o queimando nas caieiras clandestinas da madrugada!

Os donos (ásperos)

– Tonto é o que fala sem saber as altas leis da história!

Colonas (se abespinhando, a várias vozes amontoadas):

– História! A fraqueza do humilde, a esperteza do sábio!

– Não posso mais! Não posso mais!

Colonos (irritados, entrando na resposta das mulheres):

– Ainda o último verão não secava os caminhos e já me interrogavam as manhãs... O alarma vem chegando...

Donos (muito a gosto):

– Lavamos nossas mãos, eis vossos donos novos! (com gesto imponente aos comissários) Falai, donos finais!

Colonas:

– O homem não é propriedade do homem!

– Não posso mais! Não posso mais!

– Mas quem paga! Quem paga!

[...]

Donos e Comissários (inocentérrimos):

– Mas que quereis que façamos nós!

Colonos (*tutti*):

– Pagar!

Comissários e Donos:

– Pagar não podemos!

Colonos:

– Pagar!

Comissários e Donos:

– Pagar não podemos! (ANDRADE, 2004, p. 214-5)

O diálogo chega, aqui, a um *loop* infinito. Os colonos se apresentam numa situação de dependência absoluta, ou de falta total de autonomia, na medida em que não há nenhuma ação por parte deles que possa influenciar os movimentos dos proprietários e exigir que se cumpram os termos da relação contratual que (supostamente) estabeleceu com eles (estamos

num Brasil pós-abolição). Em contrapartida, os proprietários se apresentam, numa situação de independência absoluta: o fato de não pagarem e não cumprirem com suas obrigações contratuais não lhes traz nenhuma consequência. Essa assimetria nas relações de autonomia e dependência é justamente o que faz com que o desenvolvimento dramático emperre. Para que ele ocorresse, seria necessário que as personagens dramáticas, pelo menos as principais, estabelecessem entre si relações de interdependência, ainda que se trate de indivíduos de diferentes níveis hierárquicos. Sem isso, nada pode acontecer de maneira dramática.

De fato, o diálogo dramático se encerra por aqui. Tudo o que aparece a partir dessa seção até o final da ópera é de outra natureza. Mesmo quando são derivadas do conflito dramático, este não aparece na forma dialógica, o que por si só já contraria uma exigência fundamental da forma dramática.

A partir do fim desse diálogo, os camponeses, influenciados por um silêncio místico, decidem fugir da fazenda de café. Se inicia, então, uma parte lírica. Nesta passagem do drama à lírica se produz exatamente essa inflexão da objetividade dramática para a subjetividade lírica, isto é, dos aspectos exteriores das ações e das situações intersubjetivas para os afetos e estados de ânimo do Eu lírico resultantes da situação de impasse que caracterizamos acima. As energias dramáticas, uma vez bloqueadas, são absorvidas pela lírica.

Mas o final dessa lírica merece ser exposto aqui, pois ele abandona justamente o terreno da lírica e introduz alguns traços formais dessa camada mítica que apresentamos acima:

Povo sem nome das terras aradas
Tu vais morrer na poeira das estradas!

Mas uma voz maior te mandará do espaço
A lei maior te fataliza o braço

Muitas vezes a gente se revolta
Não que falte paciência de lutar
Muitas vezes a gente se revolta
Por incapaz de não se revoltar. (ANDRADE, 2004, p. 218)

Há dois movimentos que devem ser distinguidos aqui. O primeiro deles é uma passagem de um discurso lírico de caráter introspectivo, focado sobre o Eu, para um outro discurso, que introduz a esfera mística e em que o Eu lírico se refere a si próprio usando a segunda pessoa, dando a entender que sua voz responde por outra consciência que não mais a sua. Aquele que enuncia não é mais o Eu lírico, mas sim uma consciência mística, transcendente e incognoscível, que anuncia o destino do Eu lírico por meio da voz dele próprio, produzindo um embaralhamento das relações de identidade e alteridade.

O segundo movimento é o retorno à imanência. O Eu lírico volta a ser dono do próprio discurso e sua voz volta a ser expressão de sua própria consciência. No entanto, esse retorno a si mesmo não implica uma restauração do discurso lírico anterior, pois seu discurso agora perde o caráter expressivo e introspectivo e assume o aspecto de um grito de

guerra, consubstanciando, assim, o movimento revolucionário que irá eclodir no terceiro ato. Mas essa passagem da introspeção lírica para o anúncio da ação revolucionária, não surge a partir do desdobramento do próprio conflito dramático, análogo à luta de classes, mas de uma intervenção de uma vontade transcendente e incognoscível, portanto externa à esfera dramática e histórica. É justamente essa intervenção de uma força sobrenatural o que levará à solução final revolucionária. Na cena imediatamente anterior ao ato revolucionário, essa entidade sobrenatural aparece sob a figura de um “Homem zangado, o herói do coração múltiplo / O justicador moreno, o esmurrador com mil punhos” etc., que finalmente aparece sobre o palco no ato revolucionário.

Podemos dizer, pois, que princípio dramático chega a um impasse que é solucionado, em última instância, por uma espécie de protagonista sobrenatural e incognoscível. Mas em que medida isso nos permite falar de uma épica, ou de um teatro épico? Para isso, seria necessário que nós pudéssemos intuir a presença de um Eu que nos conta uma história, e que pode fazer isso justamente porque está situado fora dela e a conhece por completo. O Eu épico deve ser um Eu autônomo e auto-idêntico, pois estas são as condições que o permitem estabelecer a distinção entre ele próprio e a história que ele conta ou as personagens que a compõem. Não caberia aqui adentrar nessa questão, no entanto convém mencionar de maneira breve aquilo que compromete a autonomia do Eu épico. Se em um nível é certamente possível afirmarmos que há um Eu épico que nos conta uma história – qual seja, a de um conflito entre trabalhadores urbanos e rurais, de um lado, e as classes dominantes, de outro – e estrutura essa história, entre outras coisas, por meio do ordenamento dos diferentes atos, cenas e seções, em outro nível vemos que esse Eu épico desempenha outra função além dessa função comunicativa, de contar uma história. Ele desempenha uma função sacrificial, estabelecendo uma triangulação sacrificial entre ele próprio (enquanto sacrificante), suas personagens protagonistas (enquanto vítimas sacrificiais e ao mesmo tempo beneficiárias do ato sacrificial) e o sagrado propriamente dito, ao qual o ato sacrificial é dirigido (representado por meio de símbolos, como o do próprio café, que ganha na ópera um forte sentido simbólico). Essa triangulação sacrificial implica, entre outras coisas, um embaralhamento das relações de identidade e alteridade entre os seus três termos (o sagrado, o sacrificante, e vítima sacrificial), e é justamente esse embaralhamento que compromete a integridade do Eu épico enquanto um Eu autônomo e nos permite identificar, na matriz formal da ópera, uma tensão entre um princípio épico – o qual ainda pressupõe a ideia de uma diegese e de autonomia da esfera estética – e um princípio ritualístico – que abandona a esfera estética e confere à arte uma dimensão instrumental que, no caso da ópera *Café*, ganha o sentido de uma instrumentalização *política* da obra de arte, ou, mais especificamente, de uma mobilização política do público pela via de um rito sacrificial, em que o público e os personagens protagonistas tendem a se confundir enquanto beneficiários do ato sacrificial. E o benefício sacrificial é a violência e destruição dionisíacas, equivalentes à violência e destruição revolucionárias.

O tipo de engajamento buscado por Mário de Andrade nessa ópera se associa diretamente a essa instrumentalização política da arte. Ainda assim, creio que a questão do engajamento da arte pode ser estendida para pensá-la também na sua dimensão estética – isto é, não instrumental. Isso não apenas pelo fato de ela cristalizar no plano estético uma série de dinâmicas sociais históricas nem sempre tão visíveis, sobretudo no tempo em que ela foi escrita, como também porque o impasse da forma dramática que caracterizamos acima não é fruto de uma mera obsessão anti-dramática abstrata mas, pelo contrário, deriva de uma reflexão bastante atenta sobre a matéria histórica brasileira.

Referências bibliográficas:

ANDRADE, Mário de. “Café”. In: TONI, Flávia. *‘Café’, uma ópera de Mário de Andrade: Estudo e edição anotada*. Tese de Livre-docência. São Paulo: USP, 2004.

COLI, Joge. *Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística* Mundo Musical. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

TONI, Flávia. *‘Café’, uma ópera de Mário de Andrade: Estudo e edição anotada*. Tese de Livre-docência. São Paulo: USP, 2004.

Adorno e o problema de uma teoria social do jazz

Ricardo Barbosa¹

O ensaio “Sobre o jazz” foi publicado em 1936 na *Revista de pesquisa social* sob o pseudônimo de Hektor Rottweiler. De certo modo, ele é o que restou de um alentado projeto submetido por Adorno ao *Instituto de pesquisa social*. Intitulado “Jazz. Exposé de uma investigação social. Janeiro de 1936”, o projeto previa a contratação de colaboradores e pesquisas empíricas junto aos ouvintes de jazz, mas foi recusado por razões materiais. A ambição de Adorno, como revela aquele ensaio, era a de oferecer uma teoria *social* – e não estritamente *musical* – do jazz. Sua pretensão de originalidade sempre recaiu sobre *aquela* aspecto. Mas pelo que pergunta essa teoria; e como ela procede?

O fundamento de toda essa teoria é a análise *técnica*: a análise propriamente *musical* do jazz. Isso é claramente enunciado já nos resumos que acompanharam a publicação do ensaio na *Revista*. “O autor abre sua discussão com uma análise técnica da música de jazz, sobre cuja base o significado social do fenômeno do jazz é elucidado” – lê-se no resumo em inglês; e o em francês torna mais precisa a articulação entre a análise musical e a social: enquanto “apresenta certos elementos de uma teoria social do jazz”, o autor “utiliza particularmente a análise técnica, cujos resultados são interpretados como expressão psicológica de realidades sociais” (ADORNO, 1936, p. 257-8). São os resultados da análise técnica que carecem de uma nova *interpretação*; e são esses mesmos resultados que, uma vez interpretados, se deixam ver como uma certa *expressão* de algo bem determinado: uma expressão *psicológica* de *realidades sociais*. Mas a que resultados Adorno se refere? Se o seu significado social é estabelecido por uma *interpretação*, como ela se dá? E o que significa aqui *expressão*? Como pode a música *expressar* “realidades sociais”? Se Adorno chegou a conquistar alguma espécie de unanimidade, foi principalmente através da imensa indignação causada pelo que disse sobre o jazz. Seja como for, a interpretação dos resultados da análise musical como “expressão psicológica de realidades sociais” coloca em evidência a questão teórico-metodológica sobre *como* os dois níveis de abordagem se relacionam, sobre *como* a análise social se ergue sobre a análise técnica.

Embora não se deixe definir com precisão, o jazz apresenta traços inconfundíveis. O principal é também o mais evidente: o uso sistemático da síncope como princípio estrutural. O deslocamento do acento no tempo forte do compasso resulta na formação de “pseudocompassos”, como, por exemplo, três compassos ternários e um binário no interior de um compasso quaternário. Adorno, porém, observa com razão que o decisivo aqui não é somente o sincopado, e sim sua tensão com a pulsação inalteravelmente mantida dos quatro tempos do compasso. Todo o jazz se encontra nessa tensão entre o elemento

¹ Uerj/CNPq

eruptivo, representado pela síncope, e o princípio da regularidade, representado pelo *beat*, pela pulsação fundamental. O jazz é um jogo do desvio da ordem no interior da própria ordem – um jogo praticado pelos intérpretes uns com os outros e com o ouvinte, na medida em que esse seja capaz de se antecipar ou de se surpreender com o próximo passo de um nexo de sentido musical em parte pré-estabelecido e em parte aberto a variações e improvisações.

O traço musicalmente distintivo do jazz seria antes de tudo esse traço *rítmico-estrutural*, essa tensão entre o eruptivo e o coercitivo, sempre resolvida em proveito desse último. Da harmonia impressionisticamente tingida ao fraseado melódico sincopado, mas sempre organizado em períodos de oito compassos regularmente concluídos com cadências ou semi-cadências, é sobre aquela infraestrutura rítmica que se ergue a típica sonoridade do jazz, timbrada especialmente pelos sopros, com frequência surdinados e em *vibrato*. Executado por conjuntos com certa presença cênica, o jazz, como sempre enfatizou Adorno, é destinado antes de tudo à *dança*. O exibicionismo, a gesticulação frenética de tantos intérpretes e a expressa destinação ao entretenimento fizeram do jazz uma espécie de espetáculo, um *show* cujo “sucesso” se mede pela sua “eficácia social” como uma mercadoria cultural. A relação entre o jazz e a sociedade é tanto mais estreita quanto mais ele se afirma como música utilitária, ou seja, quanto mais predomina a sua *função* social de colonização do tempo livre. Esse predomínio orienta as associações entre os traços característicos do jazz e certas “realidades sociais”.

Adorno sentiu-se chocado quando leu pela primeira vez a palavra *jazz*, pois achou “plausível” que ela viesse da palavra alemã *Hatz*, “delineando a perseguição de um homem mais lento por um sanguinário” (ADORNO, 1937, p. 102). Essa imagem, na qual Adorno identificava a “ameaça de castração”, expressaria o tipo de integração social promovido pelo jazz. Ao sujeito assim integrado a si mesmo e à sociedade, Adorno chama o “sujeito do jazz” (*das Jazz-Subjekt*). Quanto mais o jazz se deixa ver como *expressão* de uma subjetividade mutilada, mais a interpretação se afigura como uma teoria patológica, através da qual o significado social do jazz é restituído por um diagnóstico sumário: em última instância, o jazz seria uma expressão musical do sado-masiquismo.

Ao apresentar uma “imago do eu”, o jazz seria

“uma realização simbólica na qual esse sujeito do jazz falha perante exigências coletivas, representadas pelo ritmo fundamental, tropeça, ‘cai fora’, embora, caindo fora, se revele numa espécie de ritual como igual a todos os outros impotentes e, ao preço de sua autossupressão, seja integrado ao coletivo” (ADORNO, 1969, p. 332).

Adorno chegou a tomar sua teoria do sujeito do jazz como um exemplo do que o positivismo consideraria inverificável e sem sentido.

“Nem o sujeito do jazz se deixa apontar em proposições protocolares, nem o simbolismo da realização se deixa reduzir com pleno rigor a dados sensíveis. Apesar disso, a construção que interpreta o esmerilado idioma do jazz, cujos estereótipos, como um código secreto, aguardam tal decifração, dificilmente é vazia de sentido” (ADORNO, 1969, p. 332-3).

Adorno não negava que a pesquisa empírica sobre o comportamento dos ouvintes pudesse ser reveladora, mas confiava em sua “construção”; assim, “extrapolações da análise

tecnológica de um fenômeno de cultura de massa”, como o jazz, ou “a associabilidade dos teoremas com outros fenômenos mais próximos aos critérios habituais, como o *clown* excêntrico e certos tipos mais antigos do cinema”, à qual também recorreu, seriam “critérios-de-sentido possíveis de tais interpretações” (ADORNO, 1969, p. 333). Que a teoria do sujeito do jazz seria compreensível independentemente de possíveis refutações ou corroborações empíricas é, porém, uma afirmação trivial; e que “reações subjetivas não precisam de modo algum coincidir com o teor determinável dos fenômenos espirituais a que se reage”, embora seja uma afirmação aceitável, não elucida o critério de aceitabilidade da própria interpretação (ADORNO, 1969, p. 333). Por outro lado, que o “sentido” de uma interpretação se meça pelo seu poder de revelar conexões que de outro modo “permaneceriam obscuras” ou de fazer com que “aspectos díspares do mesmo fenômeno” se iluminem uns aos outros; que ela tenha como pano de fundo “amplas experiências sociais, como a da integração da sociedade em sua fase monopolista à custa dos indivíduos virtualmente impotentes e através desses” (ADORNO, 1969, p. 333), tudo isso é aceitável e talvez nos ajude a ver que o problema está em outra parte, ainda que se ligue diretamente àquelas “extrapolações” da análise técnica do material musical, cujos resultados são interpretados por um viés sobretudo psicanalítico e apresentados como *expressão* de “realidades sociais”.

Mesmo que se admita que todos os enunciados teórico-musicais de Adorno sobre o jazz sejam verdadeiros no sentido mais intuitivo, porque constatáveis através da escuta, da leitura e principalmente da execução das partituras; mesmo que se admita que as descrições sociológicas das condições de produção, reprodução, comercialização e consumo do jazz também sejam empiricamente adequadas; mesmo que se aceite os juízos sobre a pobreza musical do jazz e sobre o que resultou ou poderia ter resultado de suas relações com a música artística; mesmo até que se desconte a incontinência retórica, as tiradas sarcásticas, algum pedantismo preconceituoso e o fraseado inutilmente complicado de Adorno, pesa sobre a *interpretação*, especialmente sobre suas passagens mais agudas, carregadas de teor sexual, a suspeita de que é muito arbitrária, imediata, direta demais, extrapolante demais; e assim ela termina por atrair contra si mesma objeções semelhantes às que foram antes dirigidas à teoria psicanalítica em seus momentos mais “especulativos”.

Numa avaliação tardia de “Sobre o jazz”, Adorno disse que esse ensaio, “sob mais de um aspecto”, foi uma “ruptura”, pois nele “as considerações artístico-tecnológicas e sociais” formam uma unidade (ADORNO, 1963, p. 10-1). Adorno também observou que sua “falta de conhecimento dos aspectos especificamente americanos do jazz, principalmente da standardização”, seria “tão perceptível quanto o caráter ultrapassado de algumas características do jazz dos anos 30 na Europa”, e que “muitas coisas foram interpretadas de modo demasiadamente imediato em termos psicológico-sociais, sem a consideração dos mecanismos sociais institucionais” (ADORNO, 1963, p. 11). Ainda segundo o autor, ss ensaios “Sobre o fetichismo na música e a regressão da audição” (1938) e “Moda intemporal. Sobre o jazz” (1953), assim como o capítulo sobre “música ligeira” da *Introdução à sociologia da música* (1958) teriam sanado esses déficits. Seja como for, o juízo de Adorno sobre o jazz permaneceu inalterado. Como o que me interessa aqui é antes o *modus operandi* da teoria social do jazz, gostaria de destacar o aspecto metodológico da autocrítica de Adorno, pois, como ele mesmo disse, “muitas coisas foram interpretadas de modo demasiadamente imediato em termos psicológico-sociais”, e são justamente (ou principalmente) essas interpretações que parecem arbitrarias.

Creio que isso resulta do que, ao menos nesse contexto, Adorno entende ou parece entender por *expressão*. Como “realidades sociais” podem ter uma *expressão musical*? Como a música pode *ser* expressão da sociedade? Ao que parece, Adorno admite que as obras musicais *significam*, ou seja, “dizem” algo sobre o mundo. Seu *significado* social seria o seu *conteúdo* social – algo externo convertido em interno e, assim, musicalmente expresso. O significado social é objetivo o bastante para que seja descoberto pela interpretação; mas essa descoberta supõe condições bem determinadas, pois ela depende de que se faça a associação correta entre certos traços característicos de um fenômeno musical e certas realidades sociais. A correção dessa associação é previamente condicionada por dois registros independentes: aquele de acordo com o qual o fenômeno musical é previamente descrito e analisado sob os seus aspectos rítmicos, melódicos, harmônicos etc. e o da própria teoria crítica da sociedade, sob o viés bem determinado de uma apropriação da psicanálise. A associação correta é aquela capaz de descobrir o correlato, o análogo social de um ou de outro traço do fenômeno musical, tornando assim plausível que, por exemplo, a ambiguidade sexual seria o correlato social da sonoridade do saxofone, um instrumento de metal inscrito entre as madeiras.

Mesmo quando analisa detalhes como esse, a interpretação de Adorno visa sempre o todo, o fenômeno total; e o fenômeno total não é somente sonoro, e sim também rico em toda sorte de imagens. Seu sentido é interpretado na medida em que se desvenda a ação recíproca entre os sons e as imagens, pois assim também são indicadas as analogias, as correspondências entre o fenômeno musical e a vida social. As imagens do “palhaço” e do “excêntrico”, por exemplo, são interpretadas como figurações que a música faz surgir com os seus próprios meios, a começar pelo jogo rítmico, que mimetiza as oscilações de um sujeito ora risível, ora pateticamente superior, mas cujo coração bate com o *beat*. Os elementos estritamente musicais do jazz, sustentadores da tensão entre o eruptivo, representado pela síncope, e a regularidade, representada pelo *beat*, são encharcados de significado social porque mimetizam realidades sociais. Essa mimese é ideológica. O jazz expressa tais realidades, ao mesmo tempo em que as encobre, fazendo com que elas e ele mesmo passem pelo que não são. Se a arte já foi definida como algo que da realidade teria só a aparência, a arte utilitária, enquanto uma mercadoria cultural destinada à colonização do tempo livre, é um fragmento de realidade que da arte tem somente a aparência. Numa carta a Benjamin de 18 de março de 1936, Adorno manifestou toda a sua confiança no que formulara no ensaio “Sobre o jazz”:

“Trata-se de um veredicto cabal, sobretudo na medida em que aponta seus elementos ‘progressistas’ (ilusão de montagem, trabalho coletivo, primado da reprodução sobre a produção) como fachadas de algo na verdade totalmente reacionário. Creio que realmente consegui decifrar o jazz e definir sua função social” (ADORNO, 2012, p. 214).

Adorno operou com um conceito de expressão que, mesmo não se reduzindo ao das poéticas musicais do século XVIII, quando entendeu-se a expressão *como* imitação, admite um legítimo núcleo mimético, sem que se interesse por estabelecê-lo com clareza. De fato, a música frequentemente aparece como uma expressão direta demais de “realidades sociais” – o que Adorno considerou uma deficiência de sua interpretação do jazz, embora não por muito tempo, pois logo viu aí também uma virtude, já que teria podido colocar em evidência, como que por um efeito de “estranhamento”, o que não seria evidente para todo

aquele por demais familiarizado com a cultura musical norte-americana e o “idioma do jazz” (ADORNO, 1968, p. 704-5). Assim, Adorno tentou justificar o fato de a interpretação ser frequentemente bem menos sutil e matizada que os próprios fenômenos, o que também frequentemente a torna muito chocante, em especial para quem gosta de jazz e detesta não poder gostar de Adorno. No entanto, suas arbitrariedades não resultam do seu princípio metodológico. Mesmo sem turvar inteiramente os fenômenos, o *Witz* dessa interpretação está em que por vezes fala bem menos deles e tanto mais dos seus próprios limites quanto mais cede à tendência de fazer com que o momento da identidade prevaleça sobre o da não-identidade entre música e linguagem, mimese e expressão.

Referências bibliográficas:

ADORNO, Theodor Wiesengrund. “Über Jazz”, in *Zeitschrift für Sozialforschung*, Jahrgang 5, 1936.

_____ “Oxforder Nachträge” (1937) a “Über Jazz”, *GS* 17.

_____ “Einleitung zum ‘Positivismusstreit in der deutschen Soziologie’” (1969), *GS* 8.

_____ “Vorrede” (1963), *Moments musicaux*, *GS* 17.

_____ *Correspondência 1928-1940. Adorno-Benjamin*. São Paulo: Unesp, 2012.

_____ “Wissenschaftliche Erfahrungen in Amerika” (1968), *GS* 10.2.

A desilusão figural em “A obra-prima desconhecida” de Honoré de Balzac

Ricardo Nascimento Fabbrini¹

”Ah, ah! Apesar destes tempos terríveis, vamos falar de pintura”. (BALZAC, 2003, p.28). Em “A obra-prima desconhecida” (*Le chef-d’oeuvre inconnu*) de Honoré de Balzac, publicada em 1831, há uma reflexão sobre a criação artística, em particular, sobre a potência do “detalhe” na pintura. Nas descrições do quadro “Catherine Lescault”, pintura imaginária da personagem Frenhofer, no conto de Balzac, é enfatizado o efeito pungente, de acicarte, produzido por dado fragmento ou região da pintura. Destaca-se nesses textos, uma zona de pintura, uma espécie de *punctum* (Barthes, 1984) expandido, que lança o observador para além do que a imagem dá a ver de imediato.

Nessa literatura sobre pintura, enquanto “potência de significação inerente às coisas mudas”, não há nada de prescritivo sobre a criação artística, até porque para tornar-se um bom pintor – como diz o Frenhofer de Balzac – não basta conhecer a fundo a sintaxe e “observar as regras da linguagem”. (BALZAC, 2003, p.15). Neste texto, acentua-se, nessa direção, que o fulgor do detalhe consiste naquilo que justamente escapa aos ditames do estilo, às normas da fatura, porque é nele que reside o enigma da imagem, o “*je ne sais quoi* (o “não sei o quê”) que atrai os artistas. O poder disruptivo da pintura de Frenhofer descrita nesse texto consiste, como veremos, numa *indeterminação* que se abre subitamente no detalhe, para então, a partir dele, ecoar para a totalidade da tela. Essa pulsão da parte que desconcerta o observador pode ser tida como “efeito pânico”, “pático”, ou, nos termos de Georges Didi-Huberman (2012, p.58), como “efeito de pano” (do francês “*pan*”: pano; parte de muro, ou mesmo “dobra”), ou, ainda, como “a violência própria e quase tátil de um momento de pura cor” que eclode inopinadamente na pintura.

É no detalhe de uma pintura que se manifestaria, assim, a julgar por esse conto de Balzac, o “*je ne sais quoi*” (“o não sei o quê”) que é “muito menos que uma *mimesis*, que é “como nada ou quase nada”, operando enquanto sintoma, como um “mal-estar congênito na imagem”, como “o mal em obra”, - ou ainda, como uma espécie de desobramento (*désœuvrement*), na expressão de Maurice Blanchot (1987), no sentido em que ele faz soçobrar a figura, interditando a representação (FONTES. In: DIDI-HUBERMAN, 2012, p.15). De tal modo, que Balzac operaria no plano da sintomatologia da imagem, “no momento mesmo em que a decifração dos signos (com suas exigências de visibilidade ou de clareza) põe-se a malograr, a balbuciar”, nas manchas, texturas ou camadas de cor que afirmam o “pictórico como tal”, como veremos. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.38).

¹ Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo. Professor de estética do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP).

Em “A obra-prima desconhecida”, Balzac narra uma visita imaginária, em 1612, do então aprendiz de pintura Nicolas Poussin à casa do Mestre François Porbus (personagem baseado no pintor de retratos da realeza e de nobres, de Bruges, “Pourbus II, O Jovem” que viveu de 1569 a 1622, na corte francesa) em busca de aprendizado. Neste ateliê, Poussin conhece uma figura enigmática, de olhar luciferino, reverenciado por Porbus, que se revelará, no curso do conto, ser o “velho pintor Frenhofer” que lhes ministra lições diversas sobre estética e pintura. Frenhofer, figura imaginária, apresentada por Balzac como discípulo do pintor flamengo Jean Gossaert (1478-1535), conhecido como Mabuse não apenas tece considerações, as mais variadas, sobre o sentimento do belo e do sublime, ou sobre as relações entre desenho e pintura, como, em certo episódio, arrebatando da mão de Porbus sua paleta e pincéis, corrige com “ardor apaixonado” dado retrato, atribuindo-lhe vivacidade: “Veja, garoto, [diz, dirigindo-se a Poussin] é a última pincelada que conta. Porbus deu cem e eu, apenas uma. Ninguém agradecerá pelo que existe por baixo desta. Lembre-se bem disto”. (BALZAC, 2003, p. 28).

Essa pincelada derradeira introduziria na pintura o “*je ne sais quoi*” (“o não sei o quê”), “um nada, mas esse nada que é tudo”, como adverte Frenhofer, pois “expressaria a transbordante abundância de vida, que talvez seja a alma que paira nebulosamente sobre o envelope de carne; numa palavra, essa flor da vida que Ticiano e Rafael surpreenderam”. (BALZAC, 2003, p. 24). Face outra pintura de Porbus, Frenhofer comenta suas diferentes partes em busca daquelas que teriam sido tocadas pelo “sopro tépido da vida” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.43):

“Sua santa não está mal feita, mas não tem vida (...) Não, meu amigo, não corre sangue sob essa pele de marfim, a vida não preenche com seu rosado purpúreo as veias fibrilas que se entrelaçam em teia sob o âmbar transparente das têmporas e do peito. Esta parte palpita, mas esta outra está imóvel; aqui há uma mulher, ali uma estátua e lá, um cadáver. Sua criação está incompleta”. (BALZAC, 2013, p. 19).

A superfície pintada é, para Frenhofer, um efeito fantasmático de pele. As camadas de tinta assim como as máculas do mármore não devem ser tomadas, portanto, no plano da *mimesis*, mas na do sintoma, haja vista que o que está em jogo, em seu quadro, não é a representação – o retrato de “Catherine Lescault” – mas um “fantasma de pele”, sua encarnação. O que convoca a noção de pele, no conto, é a textura, as exsudações, a translucidez, ainda que viscosa, das camadas coloridas de tinta. Porbus, em nova visita a Frenhofer, na segunda parte do conto, faz um acordo com o velho pintor, segundo o qual lhe apresentaria como modelo para concluir sua obra “Catherine Lescault”, a bela Gillette – a “amante de beleza incomparável do jovem Poussin” – pedindo em troca permissão para ver seu “misterioso retrato” ao qual dedicara dez anos de trabalho. Vencida sua resistência inicial – “Não, não! Mato na hora quem a macular com um só olhar!” – Frenhofer, ao ver Gillette, concorda em firmar o acordo, para compará-la com a sua “Catherine”. Depois de comparar a “beleza de sua virgem” (*Catherine Lescault*) aos “encantos de uma mulher real” (*Gillette*), o velho pintor cumprindo o acordo, autoriza Porbus e Poussin a contemplarem sua obra: “‘Entrem, entrem’, disse-lhes o velho radiante de felicidade. Minha obra é perfeita e agora posso mostrá-la com orgulho. Não há pintor, pincel, cor e luz que poderá rivalizar-se com minha Catherine Lescault”. (Idem, p. 51). (Grifos nossos).

Face ao quadro, no entanto, Poussin, aturdido, indaga Porbus: “Você está vendo alguma coisa?”; a que esse lhe responde: “Não. E você?”. “Nada”, concorda Poussin. (Idem, p.52). Passado o assombro inicial, que se transforma em revolta pelo ludíbrio sofrido, ele acrescenta: “‘O velho tratante está zombando de nós’, disse Poussin voltando a olhar ao suposto quadro: ‘Só estou vendo cores confusamente espalhadas umas sobre as outras, contidas por uma multidão de linhas bizarras que formam uma *muralha de pintura*’”. (Idem, p.53). (Grifos nossos). Na sequência, no entanto, aproximando-se mais da tela, Porbus e Poussin percebem, num canto dela,

“um pedaço de pé que se projetava para fora daquele caos de cores, tons e matizes indecisos, uma espécie de neblina sem forma. Mas, aquele era um pé delicioso, um pé vivo! Ficaram petrificados de admiração diante daquele *fragmento* que escapara de uma incrível, lenta e progressiva destruição. Aquele pé aparecia ali [conclui o narrador] como o torso de alguma Venus de Paros em mármore surgindo entre os escombros de um palácio incendiado”. (Idem, p. 54).

Percebendo o pé de Paros, Porbus, perplexo, exclama, por fim: “Há uma mulher aí embaixo (...) chamando a atenção de Poussin para as diversas camadas de tinta que o velho pintor havia sucessivamente superposto pensando assim aperfeiçoar sua pintura”. (Idem, ibidem). Não é o problema do representado que aqui se apresenta, mas do encarnado. É na sobreposição das camadas de tinta em busca da carnação da pele, como a textura da tez, que a figura, em “Catherine Lescault”, é desfigurada, por Frenhofer, restando dela, tão somente o pé marmóreo, pura ruína que é fonte, no entanto, ainda, de prazer: “‘Quantas delícias nesse pedaço de pano’, exclamou Porbus”. (Idem, p. 55). A “obra-prima desconhecida” não é uma película imaterial de tinta aplicada sobre um suporte – mas é um “folheado” de camadas superpostas de tinta, constituído de pregas, dobras, interstícios, pelos quais os fundos emergem continuamente na superfície. É naquilo que apenas se deixa entrever nessas “camadas superpostas ao infinito” (NADAR, 2008, p. 6) que *a vida* se indiciaria, na pintura de Frenhofer.

Na muralha de sua pintura “Catherine Lescault”, o pictórico triunfa sobre o linear. Frenhofer após criticar o caráter hesitante das pinturas de Porbus, situado entre dois “sistemas rivais”: entre “a rigidez preciosa dos mestres alemães” e a “alegre abundância dos pintores italianos”, entre Albert Durer e Veronese, faz o elogio do pictórico, da mancha que derroga a linha, porque “na natureza, onde tudo é plenitude, não existem linhas”; de modo que o “desenho não existe!”. (BALZAC, 2003, p. 20;36). O pintor não deveria recorrer, assim, à linha como contorno de uma figura, mas empregar o “modulado”, na medida em que é o “efeito de luz sobre os objetos” que os “isola do meio onde ele está”, e não a linha que circunscreve seus limites, como comprovaria o fato empírico de que “é impossível colocar com exatidão o dedo ali onde os contornos mesclam-se com o fundo”. (Idem, p. 33). Posição essa, que será criticada na sequência do conto por Porbus, que, retomando a concepção dita *classicizante* segundo a qual “o desenho fornece o esqueleto enquanto a cor é a vida, mas a vida sem esqueleto é uma coisa mais incompleta que o esqueleto sem vida”, refuta a pintura de manchas espessas de Frenhofer. (Idem, p.37).

Balzac apresenta, assim, sem menção expressa à querela entre poussinistas e rubenistas, entre os partidários da linha e da cor, a qual é inseparável das oposições entre o óptico e o tátil (ou háptico), ou entre a superfície e profundidade, também aludidas

no conto. O efeito de pano em “Catherine Lescault” impede que um olhar distanciado organize a cena, tomando posse dela, no sentido óptico. O avanço brusco das camadas de cor – e a turgescência do espaço daí decorrente – determina o *telos* do olhar, que não é mais, apenas mirar, mas tocar a pintura:

“Na visão aproximada, o olho deve realizar movimentos análogos aos da mão que apalpa e, ao invés de um ato de ver, temos de certa forma um ato de apalpar com o olho; a visão longínqua corresponde, ao contrário, às exigências próprias ao olho que, ao ficar imóvel, percebe de imediato e totalmente, a imagem” (SALVINI apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p.258).

Face à muralha de pintura o olhar do observador, feito nômade, singra à deriva pela superfície da tela, em busca, nunca satisfeita, de um ponto de apoio (como uma figura) que, operando como porto seguro, permita a ele ancorar-se. Se o olhar óptico é aquele que, situando uma figura demarca os planos a partir dela; o olhar tátil, como instância desimpedida, é movido pela paixão escópica. Se Frenhofer suplica à Porbus e Poussin diversas vezes, a olharem para sua “Catherine Lescault” (“Vejam”(...); “Reparem (...) “Aqui está!”...) sem nunca no entanto se referir aos olhos da retratada, é porque para o “velho pintor” não é a figura que o olha, mas é a carne de toda a pintura – o encarnado. (BALZAC, 2003, p. 42;52;55). Não há neste quadro, assim, um único ponto que não mire Frenhofer.

São, portanto, as camadas de cor que possuem função háptica na “obra-prima ignorada” de Frenhofer, assim como nas pinturas de Cézanne, que dizia: “Frenhofer, c’est moi”. (CÉZANNE, apud ASHTON, 1991, p. 16). “O colorismo em Catherine Lescault pretende extrair um sentido particular da visão”: “uma visão háptica da cor-espço” – entendida como “a atividade ilimitada da cor”, ou seja “da luz como força que se manifesta na cor” pigmento, na expressão da “Doutrina das cores” de J. W. Goethe (1993, p.151), retomada na “Filosofia da sensação” de Gilles Deleuze (2007, p.139) – em oposição à concepção newtoniana da cor óptica. A cor adquire, no conto de Balzac, em síntese, uma “virtude corporal ou carnal” (logo, sintomática), que destitui “o aspecto” (ou o contorno da figura). (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.136).

No caos de camadas de cor da “Obra-prima ignorada”, não temos, portanto, a figura de uma Venus, mas o efeito de fulgor ou luminância de sua pele, na *visão* de Frenhofer. É na violência tátil das modulações da cor, no amarelado da pele, no azulado das veias, no avermelhado das artérias, não como cores justapostas, mas como tonalidades entremeadas, que passam uma nas outras, que a Venus se daria a ver como *viva* na “quase-alucinação” do pintor: “Sua carne palpita. Esperem, ela vai levantar-se!” (BALZAC, 2003, p. 52). Esse fulgor da vida manifesta-se em “Catherine Lescault” tanto nos empastes de cores moduladas - no efeito de pano como muralha de pintura - mas no efeito de realidade, ou mesmo de hiper-realismo, de um pé feminino, “vivo”, porém marmorizado. Não apenas a presença do vermelho no amarelo, mas também o *maculae* do mármore torna a pintura *encarnada*. O detalhe “de um pé que ali aparecia” é aproximado pelo narrador ao “torso de alguma Vênus de mármore de Paros” porque esse mármore não primando pela alvura ou pureza imaculada; não sendo puramente branco - “não é nem leite, nem lírio, nem alvaiade, nem neve, nem arminho” -, mas “*machiado*”; daí seus veios, manchas, ou incrustações, adquiridas pela “metamorfose do contato” com outras rochas ou materiais orgânicos, que ele produz um efeito de pele (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.127). São as nódoas e a translucidez do mármore impuro de Paros, que fazem com que Porbus as tomem como a

mimesis mais perfeita da pele de Catherine Lescault. Essas mesmas qualidades miméticas impedem, no entanto, essa relação em virtude do caráter gélido, próprio a toda pedra. Se por um lado a tonalidade *caparrosa* desse mármore parece vivificá-lo, atribuindo-lhe fulgor, por outro lado, há algo, nele, de *rigor mortis*, ou de *livor ovidiano*, ou, ainda, de *sex appeal* do inorgânico, que marcaria os imaginários simbolista e surrealista.

Na muralha de pintura, assim como no detalhe do pé em mármore há um mesmo efeito de instabilidade, pois a modulação das cores, operando como figural, rasura a figura. Em toda a superfície da pintura há *algo* que *nela* parece aflorar, brotar desde dentro, para então afetar a superfície, desorientando o observador quando esse se aproxima da tela: “Aproximem-se, poderão apreciar melhor o trabalho. De longe ele desaparece. Estão vendo? Isso aqui, acredito, é notável”, conclama Frenhofer (BALZAC, 2003, p.27). No curso do conto há um jogo de aproximação (espaço tátil) e afastamento (espaço óptico) entre o observador e a tela, em busca da justa distância que faça jus à pintura; ou, em outros termos, existe uma relação inextricável entre visibilidade e cegamento. Da proximidade do olhar em relação à pintura resulta a obstrução da visão porque aproximar-se significa, no extremo, fazer o jogo do longínquo, do afastamento, como mostra Didi-Huberman (2012, p.127, p.65) a partir de Maurice Blanchot e Gaston Bachelard. Na medida em que o olho se aproxima da pintura visando a acariciá-la ou mesmo penetrá-la, o próximo mostra-se obscuro, ou antes, de uma “obnubilante claridade” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 64). No final do conto, portanto, o que Porbus e Poussin veem – e mesmo Frenhofer em um momento de dolorosa lucidez – nas duas regiões de “Catherine Lescault” (muralha e pé marmóreo): é o ofuscamento: um efeito intenso, por um lado, de “desilusão figural” face ao muro de pintura que faz desabar a figura; e, por outro lado, o efeito não menos intenso de “ilusão figurativa” hiperreal, frente ao pé marmóreo, incapaz de soerguer a Venus, para lamento de Porbus. (Idem, p.113).

No texto de Balzac o efeito de pano consiste no encontro traumático do olhar com o detalhe de uma pintura, com uma “perturbação local” que se expande por toda a sua superfície, em função do colorismo, de “um gesto criador na cor”, e do avanço brusco do plano, que constituem “o tato propriamente visual ou um sentido háptico da visão”. (DELEUZE, 2007, p.155). É preciso diferenciar a parte de uma pintura, de um detalhe seu, nos seguintes termos: uma parte “é uma circunscrição perfeitamente identificável do espaço figurativo; tem uma extensão – ainda que mínima –, uma grandeza bem definidas; pertence a um espaço mensurável (*um espaço óptico*)”.² (Grifos nossos). Ao contrário, o detalhe se apresenta como “uma zona de intensidade” de cor e matéria; e como tal “possui uma capacidade desmesurada, não mensurável, de expansão – e não de extensão – no quadro”; o detalhe não é, assim, uma região pintada de amarelo, mas o amarelo encarnado, viscoso ou untuoso; ou seja: “ele é mais um acontecimento (*événement*) que um objeto”. (*um espaço tátil*). (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 342). (Grifos nossos). A parte de uma pintura é um “objeto que tende à estabilidade e ao fechamento” (como um fragmento de muro), em contraposição ao detalhe, que é “lábil e aberto” (Idem, p. 344).

Pelo detalhe introduz-se a “síncope”, como quer Didi-Huberman, ou a “catástrofe”, no termo de Deleuze, porque ele intervém no elemento iconográfico da pintura figurativa. A pintura Catherine Lescault de Porbus “não representa de maneira unívoca um objeto da

2 A oposição entre “parte de uma pintura” e “detalhe”, aqui proposta, corresponde à oposição entre “detalhe” e “trecho” (*etendue*), respectivamente, nos termos da tradução brasileira de “Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte” de Georges Didi-Huberman (2013, p.315-346).

realidade” (o muro); “mesmo se é figurativo, impõe-se, antes, como ato de pintura; sendo assim, não é nem exato, nem aparência”; “é pintado...como *nada*; é um “signo despossuído” – ou impessoal – por isso “não implica ilusão, mas, ao contrário, é o naufrágio da ilusão representativa”, o que denominávamos acima de “desilusão figural” (DIDI-HUBERMAN, 2012). Desilusão figural que foi vivida como fatal, no conto de Balzac (2003, p. 54), como vimos: “Frenhofer contemplou seu quadro por um instante e cambaleou: “Nada! Nada! E trabalhei dez anos! Sentou-se no chão e chorou”. (BALZAC, 2003, p.56).

Na pintura comentada por Balzac temos, portanto, uma crítica à representação da consciência, ou a representação da dita realidade (ou referente) – ou, mais precisamente, aqui, à forma figurativa – efetuada pelo detalhe, ou seja, por intermédio de manchas insubordinadas de cor que “desorganizam catastroficamente a forma figurativa originando uma forma inteiramente diferente”, denominada de “pano pânico” por Didi-Huberman (2012, p.144), “Figura”, em Deleuze (2007, p.12) ou “Figural”, em Lyotard (1987, p.56). Nesses casos, o detalhe, como zona do indiscernível ou do indecível não é apenas um elemento da composição, mas sua imagem-enigma: é uma imagem não substancializada; é “a própria imagem e seu modelo” (DELEUZE, 1974) ou a própria “pintura como modelo” (BOIS, 2009, p.297) que introduz o desastre na ordem do visível, na medida em que rasura, ou mesmo elimina todo clichê (entendido, aqui, como toda convenção, como o gênero retrato em Balzac, senão, com a própria forma figurativa, enquanto tal).

Nesse texto há uma relação entre gozo e dor, entre criação e destruição. É uma narrativa de perdas, de trocas mal sucedidas, que acabam por converter a criação artística em melancolia. No conto de Balzac, Poussin ao convencer Gillette a posar para Frenhofer, troca uma “mulher real” por uma “mulher incomparável”. (BALZAC, 2003, p.45). Perde o amor de Gillette – “Mate-me’ ela disse! ‘Eu seria uma infame, se ainda o amasse, porque o desprezo. Você é minha vida e me causa horror. Creio até que já o odeio”, - sem que por essa perda recebesse em troca uma obra-prima, porque a “mulher perfeita” não chegará a existir como pintura. (BALZAC, 2003, p.57). Porbus perde sua devoção à Frenhofer, que é substituída, ao final, tanto por uma piedosa ironia: “Sabe que temos aqui um grande pintor?”; quanto pela consciência desencantada com os próprios limites da pintura (enquanto *mimesis*): “Aqui, acaba a arte desse mundo”. (BALZAC, 2003, p.55). Frenhofer, por sua vez, que já dedicara “sete anos aos estudos dos efeitos do casamento entre a luz e os objetos” constata, em momento de consciência súbita, que trocara dez anos de trabalho árduo por uma única tela na qual, afinal, “não existe nada”. (BALZAC, 2003, p.52-4); ou, dito de modo mais radical, o velho pintor dá-se conta que não se tratava apenas de uma obra que malograva, mas da *ilusão* de uma vida inteira dedicada à arte: “No dia seguinte - conclui Balzac (2003, p.57) - Porbus, preocupado, foi ver Frenhofer e soube que ele havia morrido durante a noite após queimar suas telas”. (BALZAC, 2003, p.57).

“A obra-prima desconhecida” não é apenas uma narrativa sobre a destruição, sobre o inacreditável, lento e progressivo desaparecimento da figura, por meio de um recobrimento sucessivo de camadas de tinta em busca de uma forma idealizada, mas também uma criação do desejo, enquanto índice do vivo no detalhe de uma pintura encarnada, naquilo que ela é, em suma, em termos materiais. É verdade que Balzac mostra que o que constitui a pintura – seu *médium* – consiste também no maior perigo para a representação da figura. Afinal, pelo pentimento (o folheado de camadas de tinta) Frenhofer visava à figura ideal, enquanto harmonia entre Ideia e Forma tal como teria sido alcançado, a seu juízo, na pintura de Rafael, levando-o nessa busca interminável a esgotar, senão a exceder de tal

modo os limites da figuração que pôs a soçobrar a própria ideia de *mímeses*. O desejo crescente, porém, por uma beleza eternamente enlutada – que se ocultava a cada nova pincelada de Frenhofer, - se transforma, no curso do conto, em prazer pela “cor correta”, pela “força da linha”, ou pela “luz que inunda” a pintura. (BALZAC, 2003, p.52). Na rasura da figura pelo figural não temos apenas destruição, ou o luto pela morte da bela Vênus, mas a presença do desejo indiciado como falta, ou como “*libido spectanti*”, no efeito sugestivo da cor modulada na muralha de pintura e na transparência da veladura no pé marmóreo, haja vista que o desejo é a própria “dialética da imperfeição, ou da incompletude”: do “faltar-para-ser”. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.88).

A deslegitimação mimética desencadeada pelo detalhe reverbera por todo o plano da pintura. O esmero de Frenhofer na representação da Vênus, em “Catherine Lescault”, acabou por “soterrá-la” progressivamente no curso das pinceladas (“Há uma mulher aí embaixo exclamou Porbus”), restando apenas, como ruínas, pé incapaz de soerguê-la. É da expansão dessa carnação de cor, inicialmente discreta, porém perturbadora, palpitante como a pele, por toda a tela, que resultará certa pintura moderna como a informal, matéria ou gestual – que mostrará a revelia de Porbus, que não há nenhuma mulher sob os escombros. O desafio da pintura moderna passou a ser, assim, estender o detalhe ao todo, como mostra Deleuze (2007, p.140), no tocante a cor: “É por isso que o colorismo iria se encontrar diante de um duplo problema: elevar-se à grandes superfícies de cor homogênea, grandes superfícies planas que formariam o suporte e, ao mesmo tempo, inventar formas em variação, singulares, desconcertantes, desconhecidas que fossem realmente o volume de um corpo”, sem que isto implique uma volta ao ilusionismo, ao *trompe l’oeil*, e, portanto, à oposição entre figura e fundo. Nas “cores confusamente espalhadas umas sobre as outras”, na avaliação do quadro de Frenhofer por parte de Poussin, que ainda se orientava pela ideia de representação de um objeto, temos indiciado a labilidade infernal do colorido como se verá em certa *pintura moderna, all over*, que visava a eliminar o contraste entre figura e fundo. (BALZAC, 2003, p.53).

Face essa pintura tomada em termos materiais, ou seja, como pintura encarnada, não há um recuo da consciência do observador em relação à realidade para gerar o objeto representado. Destituída a figura ou “a consciência imaginante” que teria “por objetivo a constituição de uma imagem”, na crítica de Hubert Damisch (1984, p.71) à Sartre, que foi retomada por Yves-Alain Bois (2009, p.301) - é o “detalhe do significante, a textura na pintura” que despertaria a perturbação ou loucura do olhar, na apreciação estética. Neste olhar, cabe observar, está a “esquize na qual se manifesta a pulsão ao nível do campo escópico” (LACAN, 2008, p.76). O *je ne sais quoi* (o “não sei o quê”) é, assim, o “efeito-afeto de indeterminação” do detalhe, que não pode ser subsumido ao dispositivo representacional (como na muralha de Frenhofer), ou, que introduz “o irrepresentável” na constituição mesma da “representação mimética” levando-a ao limiar da desapareção. (Marin, 2000, p.196;197). Frenhofer desestabilizou, em suma, a estrutura habitual da percepção ao substituir a oposição, ou a reversibilidade, entre figura e fundo (o espaço óptico) pela noção de *espessura*, resultante da sobreposição de camadas de tinta – da porosidade entre a superfícies de cima e de baixo - e do *entrelaçamento* de linhas (o espaço tátil). É o que se verificaria, posteriormente, em diversos artistas, segundo Damisch, como Cézanne, no já citado Jean Fautrier, Jean Dubuffet, François Rouan, e Jackson Pollock, entre outros (como Julian Schnabel ou Anselm Kiefer, pode-se acrescentar). No tocante a Pollock, reagindo “à relativa indiferença de Clement Greenberg” ao “processo de elaboração material da obra” do

artista em função da matriz retiniana ou da visão óptica que norteou sua crítica, Damisch (1984, p. 26) afirma: “Linhas que sulcam completamente, num contraponto, que não evolui mais em largura mas em *espessura*, cada uma das quais não tem significado algum, a não ser com referência àquela que a precede – cada projeção de cor segue-se a outra como se fosse para eliminá-la”. (Idem, p.304). (grifos nossos). Por isso, não há motivo para procurar “*une femme là dessus*”, haja vista que não há *nada* debaixo da muralha de pintura, malgrado Porbus.

Referências bibliográficas:

- ASHTON, Dore. *A fable of modern art*. New York: Thames and Hudson, 1980.
- BALZAC, Honoré de. *A obra-prima ignorada*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Comunicar, 2003
- _____, A obra-prima desconhecida. In: *A pintura encarnada*. Tradução de Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta/Editora UNIFESP, 2012.
- BARTHES, Roland, *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BOIS, Yves-Alain. *A Pintura como modelo*. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- DAMISCH, Hubert. *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*. Paris: Seuil, 1984.
- DELEUZE, Gilles. *A lógica da sensação*. Tradução de Roberto Machado. São Paulo: Jorge Zahhar, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada*. Tradução de Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta/Editora UNIFESP, 2012.
- _____, *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora. 34, 1998.
- _____, *Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.
- _____, *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Doutrina das cores*. Tradução de Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- LACAN, Jacques. *Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Tradução: M.D. Magno. Rio de Janeiro, Zahar, 2008.
- LYOTARD, Jean-François Lyotard. *Que Peindre?: Adami, Arakawa e Buren*. Paris: Éditions de la Différence, 1987.
- _____. *Discours, figure*. Paris: Kincksieck, 1985.
- MARIN, Louis. *Sublime Poussin*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- NADAR, Félix. *Quand j'étais photographe*. Paris: Hibouc, 2008.

Vanguardas históricas e concepções de primitivismo: Algumas observações acerca da contribuição de Carl Einstein

Rosa Gabriella de Castro Gonçalves¹

O desenvolvimento das teorias artísticas modernas no final do XIX e início do XX levou a uma reavaliação substancial das imagens e artefatos produzidos por sociedades tribais bem como a uma reconsideração de seu suposto primitivismo, ainda que tenham persistido generalizações e dificuldades para contextualizar essas produções e, por vezes, até em discernir entre arcaico e tribal. Os ideais modernistas no início do século XX, moldados por princípios de simplificação, redução à essência e à organicidade, muitas vezes se identificaram com os artistas ditos “primitivos”. De um modo geral, esta era uma influência difundida entre toda a vanguarda, excetuando os futuristas.

No contexto das vanguardas históricas, sobretudo para os cubistas - devido a aspectos formais - e para os surrealistas - devido ao interesse pela alteridade: aquilo que era considerado primitivo parecia potencialmente capaz de promover rupturas com a tradição. Artistas modernistas representantes dos mais diversos estilos, como Picasso, Matisse, Apollinaire, entre outros, colecionaram objetos e artefatos originários do Oriente, da África ou da Oceania - na maior parte das vezes ignorando seu contexto funcional ou ritualístico original - como se estes pudessem constituir um reservatório de novas formas, composições, cores e soluções inusitados, além de manifestar conteúdos eróticos, exóticos ou inconscientes.

Foi durante as primeiras décadas do século XX que a pintura, a escultura e a gravura modernistas foram mais influenciadas pela arte africana e do Pacífico. A obra de Gauguin já havia sido moldada por referências da arte bretã medieval, gravuras japonesas e arte da polinésia. Picasso visitou o museu etnográfico do Trocadero em 1907 e vemos seu impacto em *Demaiselles d'Avignon*; membros do *Die Brücke*, como Emil Nolde e Kirshner também, se inspiraram na arte e nos artefatos que puderam ver em museus etnográficos e viagens; os surrealistas foram atraídos por variados objetos da América, da África e do Pacífico que também inspiraram artistas como Modigliani. Max Ernst voltou-se para a arte nativa mexicana e Brancusi se inspirou tanto na arquitetura vernacular romena, como na arte africana, dentre tantos outros exemplos dessa intenso interesse dos modernistas por aquilo que acreditavam ser o “primitivo”.

A tendência primitivista abarcava formas de criatividade que tinham como denominador comum aquilo que era percebido como remoto, ou antagônico, ao *mainstream* europeu. O leque de formas artísticas alternativas que os artistas colecionavam

¹ Doutora em filosofia pela Universidade de São Paulo. Professora da Escola de Belas Artes e do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal da Bahia

e exploravam era amplo: pinturas pre-históricas, figuras pré-colombianas, pintura *naïf*, arte feita por crianças e doentes mentais, *art brut*, arte folclórica. Contudo, A apropriação formal das máscaras resultou em uma percepção que separava imagem e meio. Picasso e seus amigos nunca reproduziram figuras africanas como tais, mas transferiram formas africanas para mídias ocidentais, como a pintura a óleo. Para ser mais preciso, artistas primitivistas extraíram suas próprias imagens daquilo que os artefatos africanos pareciam e as reaplicaram à arte modernista. Num primeiro momento, eles não se importaram com aquilo que aquelas imagens poderiam ser para aqueles que as produziram, mas abstraíram daquelas imagens aquilo que eles interpretavam como estilo, dissolvendo assim a simbiose original entre imagem e meio. As imagens dos artefatos africanos significavam algo inteiramente diferente em sua origem e para uma audiência ocidental. A audiência ocidental não apenas não compreendia aquilo que via, como investia essas obras importadas com imagens mentais próprias. Neste processo duplo de desapropriação e reapropriação, o vínculo com rituais existentes se perdia numa dupla abstração: a abstração nos termos da tradução das imagens para o estilo modernista e a abstração nos termos de sua transferência para a galeria de arte.

Foi nesse contexto que Carl Einstein, profundamente interessado pelo cubismo e envolvido com Georges Bataille e Michel Leiris publicou, em 1915, seu estudo pioneiro, *Negerplastik*. Posteriormente, Einstein tornou-se colaborador do periódico surrealista *Documents*, editado por Bataille, pois estava completamente envolvido no interesse pela etnografia propagado pelo periódico, que buscava fazer uma crítica cultural radical sem recair nas categorias e hierarquias estabelecidas pela história e pela crítica de arte mais conservadores.

Como aponta Hal Foster, a fantasia primitivista é bastante presente no surrealismo dissidente, associado a Georges Bataille e Michel Leiris no final dos anos 1920 e começo dos anos 1930 e no movimento *négritude*, associado a Léopold Senghor e Aimé Césaire no final dos anos 1940 e começo dos 1950. Ambos os movimentos conectaram, de diferentes maneiras, o potencial transgressor do inconsciente com a alteridade radical do outro cultural. Assim, Bataille relacionava os impulsos autodestrutivos do inconsciente ao dispêndio sacrificial em outras culturas, ao passo que Senghor opunha uma emotividade fundamental para as culturas africanas a uma racionalidade fundamental para as tradições européias. (FOSTER, 2014, p. 162-163). Em *Documents* eram quebradas distinções entre obra de arte e artefato, cultura erudita e cultura popular e todo objeto era considerado digno de ser discutido. Porém, Por mais perturbadoras que fossem no contexto essas associações primitivistas acabaram, segundo Foster, limitando os dois movimentos.

Antes da publicação de *Negerplastik*, Einstein já havia participado em 1913 da organização de uma exposição na Neue Galerie em Berlim que apresentava, na primeira sala, obras de Picasso, Derain e Matisse e, na sala ao lado, esculturas africanas. Também em 1913 participou da organização de uma retrospectiva de Picasso mais ou menos nos mesmos moldes. A tese central de *Negerplastik* é a de que o europeu nega a própria denominação de arte à arte africana e, baseado em hipóteses evolucionistas equivocadas, considera-se superior. Contudo, artistas europeus jovens teriam reconhecido que a arte africana coloca de modo claro problemas relativos ao espaço. (EINSTEIN, 2008, p. 163). Ainda assim, o conhecimento do europeu sobre arte africana seria limitado e impreciso, desconhecendo inclusive qualquer forma de datação. Para analisar as esculturas africanas seria preciso abandonar deduções baseadas em teorias evolucionistas cômodas.

A importância da fotografia não pode deixar de ser sublinhada nesse caso: *Negerplastik* foi publicado com 119 fotografias em preto e branco representando 94 esculturas diferentes, sem legendas e sem correspondência direta com o texto. As esculturas, todas em madeira, foram em sua maioria fotografadas de frente, e delas foram retirados complementos em palha, tecido, etc. As peças eram provenientes de coleções particulares e foram apresentadas de modo sistemático. A impressão final é a da existência de uma unidade estilística, de coerência, de uma “equivalência visual abstrata entre as imagens.

Para Einstein, naquele momento, não importavam o contexto, a origem precisa ou a função de cada obra, essas distinções foram deliberadamente deixadas de lado em favor da busca pela forma plástica pura. Propunha partir das formas, do dado imediato, porque as formas exprimem os modos de ver, tanto quanto as leis da visão: “a possibilidade de fazer uma análise formal apoiando-se sobre certos elementos específicos da criação do espaço e da visão, englobando-os, prova implicitamente que as criações dadas são artísticas”. (EINSTEIN, 2008, p. 165).

Einstein reconheceu que alguns artistas, sobretudo na França, haviam descoberto a escultura negra e percebido que ela cultivava formas plásticas puras, mas estes artistas teriam errado ao entender que seria abstração algo que na arte africana era a apreensão imediata. Além disso, o artista europeu não teria se dado conta de que a arte negra estava inserida em uma função religiosa e, quando veneradas como divindades, as obras são mais poderosas que aqueles que as executaram. Elas são independentes, transcendentas, e independentes do espectador, na medida em que sua recepção é predeterminada pela religião e reforçada por cânones religiosos, ou seja, seu estilo não está submetido à arbitrariedade do indivíduo, ele é fixado por estes cânones (EINSTEIN, 2008, p. 168).

Einstein percebeu que na escultura negra as partes são fortemente autônomas e sua orientação não é fixada em função do espectador, as partes formam uma massa compacta e não um recuo. A maioria não tem base, nem outros acessórios expositivos. Esculturas que são transcendentas em si mesmas, não imitativas. Ela não significam nada, ela não simbolizam nada, elas simplesmente “são”. Quando Einstein publicou *Negerplastik* distinções e classificações voltadas para a arte não europeia, sobretudo africana, não encontravam-se ainda bem estabelecidas. Daniel Kahnweiler, que foi contemporâneo de Einstein, comentou que este sequer distinguiu arte da África e da Oceania, mas que não deveríamos censurá-lo por isso: tratava-se de uma descoberta plástica destas artes, não de etnografia. Sua classificação podia esperar.

Já no livro que publicou no ano seguinte, *Africanische Plastik*, há descrições de algumas obras, acompanhadas por trechos de lendas africanas e, a partir daí, percebe-se “uma virada em direção à etnologia”, como observou Liliane Meffre, pois, contrariamente ao que ele afirmava em *Negerplastik*, Einstein passou a defender que “a colaboração de etnólogos e historiadores da arte seria indispensável”. A esse respeito, cabe lembrar que, em 1930, se tornou, juntamente a Michel Leiris, um dos primeiros titulares da Sociedade de Africanistas de Paris (CONDURU, 2008, p. 159).

Segundo Roberto Conduru, *Negerplastik* foi o primeiro livro a apresentar de modo livre de preconceitos artefatos provenientes da África como obras de arte: Einstein recusa, logo de saída, a visão preconceituosa dos africanos como inferiores e o “falso conceito de primitivismo”, pois os entende como frutos da ignorância e alibis para a opressão injusta, compreendendo que “o juízo até então atribuído ao negro e a sua arte caracterizou

muito mais quem emitia tal juízo do que o seu objeto”. Para Conduru, Einstein inovou ao fazer uma análise formal audaciosa, situando a arte africana em relação à arte ocidental, conectando-a tanto com obras modernas, como com a arte gótica, romanica e bizantina, discutindo questões relativas à visão e percepção, criação e recepção artística, colecionismo, psicologia, história, crítica, teoria... Assim, *Negerplastik* seria simultaneamente um livro de história, crítica e teoria; um livro sobre arte feita Na África e um livro sobre arte moderna em um sentido amplo (CONDURU, 2008, p. 159).

Posteriormente, na *Documents*, ao lado de Bataille, Einstein inovou ao criar pontes entre os campos da arte e da etnologia, sempre lamentando a crítica de arte como exercício literário e mercantil, feita apor críticos sem formação científica. O primeiro número foi publicado em abril de 1929 e, ao todo, foram quinze os números publicados. Seu comitê tinha um perfil conservador, ou seja, era composto em grande parte por membros de instituições, além de contar com um número razoável de colaboradores germânicos e anúncios de galerias e editoras alemãs. Quando começou a trabalhar com Bataille na revista, Einstein já era um especialista em arte moderna reconhecido e possuía sólida experiência jornalística. Contudo, situava-se no polo oposto ao de Bataille e Leiris, era mais velho que estes e nunca aderiu ao surrealismo.

A etnologia era onipresente na revista. Einstein acreditava que era preciso revisar seus conceitos e reorganizar os museus etnográficos que, segundo ele, não deveriam ser confundidos com museus de belas-artes, pois o museu etnográfico deveria ser, sobretudo, um museu científico. Mas também percebia os pintores europeus que lhe eram contemporâneos pela ótica da etnografia, diferente daquela da história da arte tradicional. Queria estudar a pintura européia com os mesmos métodos científicos que aplicava à arte africana. Em obras de Miró, Arp, ou Masson, reconhecia formas arcaicas que não eram imitativas, mas “criações mitológicas que provocavam a reativação das camadas do inconsciente coletivo (MEFFRE, 2015, p.115).

Einstein percebia que a arte que lhe era contemporânea era muito sensível a fenômenos que poderiam ser considerados regressivos, arcaicos ou primitivos. Daí o interesse de Georges Didi-Huberman que viu, em sua obra, a importância da sobrevivência, no sentido warburgiano do termo. Didi-Huberman detectou, no pensamento de Einstein, não meramente o primitivismo, como uma questão de gosto, ou influência - o que seria uma moda trivial- , mas uma compreensão da modernidade artística dialética e anacrônica. (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 13).

Einstein defendia que nossa relação com objetos visuais deveria ser entendida como uma experiência interna. A visão teria passado por uma transformação radical ao longo de transição entre o impressionismo e o cubismo, quando a relação com o belo teria passado por um colapso. Após a ruína da destruição da beleza, o objeto visual passara a poder ser qualificado como manifestação, evento e, finalmente, sintoma. Segundo Didi-Huberman, são os textos escritos para *Documents* entre 1929 e 1934 os que melhor contribuem para discernirmos as características desta compreensão sintomática da experiência visual, sobretudo o artigo “Notas sobre o cubismo”, mas também seu livro *A arte do século XX*.

A primeira das premissas que orientaram esta revolução visual seria uma dialética da desconstrução, ou melhor, da decomposição. Para Einstein toda forma autêntica é também uma violência. Uma violência operante, uma forma que se justifica por destruir uma outra forma já existente. Uma forma é autêntica porque possui a capacidade de

produzir um trauma. Segundo Didi-Huberman, todo fazer artístico implica muitos elementos de crueldade e assassinato, porque sempre é preciso matar, de algum modo, as versões anteriores - uma espécie de parricídio.

Se, ao longo da história da arte, a decomposição subjetiva do espaço sempre foi um sintoma isolado, como nas anamorfoses, no cubismo, de acordo com Einstein, ela adquire o status de método irreversível, o sintoma global de uma civilização que havia virado o espaço, o tempo e o próprio sujeito de cabeça para baixo. Com Picasso, Braque ou Gris é a alucinação que cria o real, ao inventar uma violência operativa voltada para a forma que exigirá uma redefinição da experiência do espaço. Contudo, essa redefinição não exclui o antropomorfismo, ela apenas a decompõe. Segundo Einstein faz parte da essência do cubismo justamente incluir tudo aquilo com que ele rompe.

Certamente o aspecto operativo da forma cubista cria um espaço de concatenações autônomas, mas é essa autonomia fechada das formas aquilo que Einstein considera mais acadêmico e estático no Construtivismo Russo ou no De Stijl, por exemplo. Segundo ele, um tipo de formalismo empobrecido, limitado unicamente à teoria da Gestalt. Em contrapartida a colagem cubista, por sua vez, seria o modelo da subversão rigorosa, que emerge, em primeiro lugar, da desintegração de todo preconceito óptico, o atentado mais audacioso e violento contra a realidade convencional.

A segunda premissa da revolução da experiência visual, segundo Einstein, seria a mobilidade. Einstein entende a espacialidade cubista a partir dos efeitos de simultaneidade e interseção de planos que ela provoca, ou ainda, de dissociações tectônicas, as quais denomina “campos de força”, terminologia tomada de empréstimo da física, e que poderia ser sintetizada do seguinte modo: enquanto a representação clássica criava um espaço contínuo no qual os corpos e objetos são entidades descontínuas, o cubismo inventa um espaço descontínuo que não é interrompido por corpos e objetos: as relações entre continuidade e descontinuidade, identidade e diferença são subvertidos.

A crítica de Einstein não se dirige tanto ao realismo da arte mimética, mas à imobilização das formas - ou forças. O cubismo seria um questionamento desta fixação dos objetos em substâncias estáveis e determinadas e a proposta de uma diluição da atitude antropocêntrica. O cubismo trabalha com a instabilidade e com a desproporção entre processos naturais e processos psicológicos. A pintura cubista não representa, ela é, ela não cessa de decompor, ela não chega a um termo, não fixa nada, sua força reside em deixar em aberto a autodecomposição da forma. O artista do renascimento pinta o objeto como resultado, o cubista pinta a formação do objeto. Para Einstein, o cubismo não é simplesmente mais um estilo no interior da história da arte, mas uma visão capaz de determinar uma nova realidade por meio de uma nova forma óptica.

A terceira premissa da experiência visual seria a experiência da dissolução, ou de dissociação do olhar que a imagem moderna provoca, introduzindo na esfera da estética um princípio negativo, ansioso, mas que justamente por causar estranhamento e descentralizar o sujeito, termina por afetá-lo.

Por fim, a quarta premissa seria a compreensão da imagem como sintoma. Como pensador moderno e simultaneamente crítico do pensamento moderno, Einstein propõe que as imagens sejam entendidas como sintomas de uma crise, de uma crise da própria modernidade. Para Didi-Huberman pensar em uma crise no contexto da modernidade leva a redescoberta de uma intuição já presente em *Negerplastik*, e

posteriormente expandida nos textos de *Documents*, em *A Arte do Século XX* e em seu livro sobre Braque, da necessidade do anacronismo, de que uma pré historicidade permite entender melhor uma arte que ainda não tem história, enfim, de que a constituição de uma história da arte contemporânea frequentemente envolve uma percepção muito aguda da sobrevivência - no sentido empregado por Aby Warburg - de fenômenos arcaicos ou primitivos. Assim, no caso de Einstein, seria mais adequado falarmos em um anacronismo moderno do que em primitivismo, termo que se refere mais a uma questão de gosto, um modelo estético, ou mesmo de influência, um modelo histórico trivial, enquanto que o anacronismo moderno produz uma compreensão dialética da modernidade artística.

Em “Notas sobre o cubismo”, Einstein relaciona o interesse dos cubistas pelo arcaico e pelo mítico à percepção de uma realidade fragmentada, ou pulverizada. Longe da ideia de se refugiar no arquétipo de uma idade de ouro - que seria o lado negativo do gosto pelo primitivo - este interesse se deve a necessidade de repensar toda a história da pintura. Se certas pinturas de Braque parecem regressões a um estágio primitivo, ou a estados alucinatórios, é porque é preciso construir uma nova relação espaço-tempo; se a simplicidade de Miró parece pré-histórica, isso não tem nada a ver com um retorno às cavernas, mas com implodir o anedotário da arte burguesa e o virtuosismo; se os procedimentos de Masson parecem extáticos, isso não tem nada a ver com um retorno a práticas xamânicas ou míticas; se um passado pré-histórico é mimetizado por Arp para acentuar formas que satisfazem a necessidade moderna por formas, na era do refinamento estético e dos juízos de gosto, isso é uma estratégia de deslocamento, que despe o arcaico de qualquer sentimento de segurança e familiaridade.

Posteriormente, já em meados do século XX, reencontraremos a atração pelo primitivo nos artistas do grupo Cobra e em vários representantes da Escola de Nova York, não tanto como uma apropriação das formas, mas da ideia do processo artístico como uma espécie de ritual, o que foi afirmado expressamente por Jackson Pollock, ao discutir o *dripping*, por exemplo. Os artistas da Escola de Nova York foram influenciados pelos surrealistas, com o quais conviveram e, como estes, bastante interessados em psicanálise, campo do conhecimento que, em certa medida coincide com o interesse modernista pelo primitivo, arcaico e mítico. O modernismo e a psicanálise compartilham uma visão segundo a qual o primitivo e o inconsciente se identificam.

Barnett Newman escreveu sobre as conexões entre arte primitiva e arte americana, postulando uma conexão entre sua pintura e a arte primitiva, não como apropriação direta das formas. Referia-se a uma vontade ritualística de criar, que reconhecia nos artistas ameríndios. Não se tratava de emprestar temas da arte primitiva, mas de colocar-se em um mesmo campo. Outros artistas de seu grupo, como Gottlieb, Still, Rothko, Kline compartilhavam as mesmas opiniões. Em 1944, Newman escreveu sobre esculturas em pedra pré-colombianas para o catálogo de uma mostra no MoMA, e também costumava aplicar noções derivadas da arte primitiva ao trabalho de seus contemporâneos. Segundo Lawrence Alloway, no contexto do Expressionismo Abstrato a América era vista por artistas como Newman, como um continente mais novo que a Europa, por estar livre de certos hábitos culturais de elaboração e, ao mesmo tempo, mais antigo, na medida em que seus artistas não teriam perdido acesso a energias e intuições primais. (ALLOWAY, 2005, p. 315).

Na contemporaneidade, abordagens antropológicas, ou etnográficas, têm despertado muito interesse e a história da arte tem se voltado para uma reflexão acerca da cultura em um sentido amplo. Nos últimos vinte ou trinta anos metodologias e processos criativos inspirados na etnografia e na antropologia têm sido amplamente utilizados por artistas, curadores e críticos, em todo mundo, sendo emblemáticas, nesse sentido, as polêmicas exposições “Primitivism in 20th Century Art: Affinities of the Modern and the Tribal”, com curadoria de William Rubin e Kirk Vanerdoe, montada no Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1984 e “Les Magiciens de la Terre”, com curadoria de Jean-Hubert Martin, realizada no Centre Georges Pompidou, em 1989. Na exposição do MoMA, a arte rotulada como tribal foi apresentada sem qualquer referência ao seu contexto ou função original. A exposição foi organizada basicamente em pares de obras modernistas expostas ao lado de suas contrapartidas “primitivas”, em torno de relações como: (1) interesse de artistas modernistas por objetos tribais manifestado na representação de tais objetos em suas obras; (2) documentos e registros de influências da arte tribal na arte modernista; (3) influências provadas conceitualmente, mas não por evidências visuais e (4) afinidades entre objetos tribais e modernos por similaridade mas sem qualquer conexão provada historicamente.

Como observa Yves Alain Bois, a noção de “afinidade” não empobrece apenas a apreciação dos objetos apresentados como primitivos mas, igualmente, a das obras modernistas, pois a curadoria omite - em ambos os casos - qualquer informação acerca das questões que teriam gerado aquelas soluções formais. É conhecida a advertência feita por Panofsky quanto ao risco corrido por esse tipo de aproximação, denominada por ele pseudomorfose (BOIS, 1985, p. 183). Nesta exposição especificamente, Bois detectou uma única discussão mais interessante, aquela a propósito de uma relação conceitual entre a Máscara Grebo e a Guitarra de Picasso.

Diz-se frequentemente, e com razão, que aquilo que interessava Picasso nos primeiros anos do cubismo, era a tradução das qualidades escultóricas para a pintura. Mas em que termos essa tradução se daria? [...]Bois menciona a explicação dada por Carl Einstein em *Negerplastik*, segundo a qual não há modelado na arte africana (no sentido de *chiaroscuro*, dos jogos de contrastes entre luz e sombra na superfície), pois a expressão do volume não se dá por uma ilusão do tipo pictórica, mas por meio de disjunções abruptas e lembra que Kahnweiler, apoiando-se em Einstein, defendeu a tese de que Picasso só teria realmente passado a entender a arte africana depois de ter dissociado o *chiaroscuro* da função de traduzir qualidades escultóricas para a pintura e percebido que este era apenas mais um código de representação, ou seja, depois de ter se dado conta de que certos deslocamentos operados pela arte africana se dão num nível conceitual e, não, morfológico. Em outras palavras, segundo Bois, a arte africana teria levado Picasso a vislumbrar a arbitrariedade do signo, que se tornaria fundamental em sua poética. Tais transformações metafóricas seriam abundantes na exposição, mas os curadores teriam preferido insistir nas afinidades meramente morfológicas.

Referências bibliográficas:

ALLOWAY, Lawrence, “Residual Sign Systems in Abstract Expressionism”, in LANDAU, Ellen (ed.), *Reading Abstract Expressionism, Context and Critique*. New Haven: Yale University Press, p. 313-323.

BOIS, Yve-Alain. “La Pensée Sauvage”, in *Art in America*, Abril, 1985, p. 178-189

CONDURU, Roberto. “Uma crítica sem plumas- a propósito de *Negerplastik* de Carl Einstein”, in *Concinnitas* ano 9, vol.1, número 12, julho 2008, p. 157-162.

DIDI-HUBERMAN, Georges, “Picture = Rupture’: Visual Experience, Form and Symptom according to Carl Einstein”, in *Papers of Surrealism* Issue 7, 2007.

EINSTEIN, Carl, “Negerplastik”, in *Concinnitas* ano 9, vol.1, número 12, julho 2008, p. 163-177.

FOSTER, Hal. “O artista como etnógrafo”, in *O retorno do real*, 1a ed. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2014, p. 159-186.

MEFFRE, Liliane. “Carl Einstein e a revista Documents”, in *Arte e Ensaaios*, 30, dez de 2015, p. 105-117.

A arquitetura simbólica nos *Cursos de Estética* de Hegel¹

Rosana de Oliveira²

Sob a denominação *arquitetura simbólica* Hegel compreende determinadas edificações do Oriente Antigo, sobretudo da Babilônia, da Índia e do Egito: monumentos grandiosos como a Torre Babel, a Torre de Zeus Belos e a cidade de Ecbátana, construções que se assemelham a esculturas como os linga, as esfinges, as memnonas e os obeliscos, e construções subterrâneas como os labirintos e as pirâmides; um curioso elenco de obras bem distinto do que se costumava encontrar nos tratados de arquitetura ou em quaisquer obras que se debruçassem sobre este assunto. Sem dúvidas, os temas comuns do templo e da catedral não escapam a Hegel, pois encontram lugar no seu sistema pela ocasião de outras manifestações da arquitetura, mas a arquitetura dita simbólica merece – por motivos que aqui serão expostos – uma posição de destaque.

Entender a atribuição do termo *simbólica* à arquitetura exige dar um passo atrás e analisar o escopo dos *Cursos de Estética*, a saber: uma consideração filosófica orientada pelo Ideal da arte em sua efetividade, Ideal este que impulsiona a atividade artística desde seu despertar até sua aparição na forma sensível, um processo no qual a Ideia aparece em distintos modos em sua relação com o conteúdo – o que origina as três Formas de arte ditas simbólica, clássica e romântica – e na efetividade dos gêneros artísticos – as artes particulares da arquitetura, escultura, pintura, música e poesia. De acordo com isso, a arquitetura ganha sua exposição enquanto arquitetura simbólica, arquitetura clássica e arquitetura romântica. Nos termos de Hegel:

A arquitetura [...] é a arte no exterior, de modo que aqui as diferenças essenciais consistem em se este exterior alcança o seu significado em si mesmo [*an sich selbst*] ou se é tratado como meio para uma finalidade diversa a ele mesmo ou se se mostra nesta funcionalidade [*Dienstbarkeit*] ao mesmo tempo como autônomo (HEGEL, 2008, p. 96).

Interessa aqui este primeiro estágio no qual a exterioridade é elemento característico. Isto porque, como a arte surge com a configuração das determinações espirituais através do que há de mais imediato e menos elaborado, da materialidade encontrada na natureza, fica a encargo da arquitetura, neste momento, o ato que “[...] consiste em elaborar a natureza exterior inorgânica, para que ela se torne, como mundo exterior adequado à arte, aparentada ao espírito” (HEGEL, 2015, p. 97).

Este ato é efetivado pela primeira vez na Torre de Babel, na qual se expressa um vínculo característico do espírito objetivo: funciona como agrupamento da comunidade seja

1 Este artigo corresponde a uma versão estendida da apresentação homônima realizada no XVIII Encontro da ANPOF.

2 Doutoranda em filosofia pela Universidade de São Paulo – USP e bolsista do CNPQ

durante sua construção, seja posteriormente, como referencial ou símbolo. Neste sentido, o que move a construção da torre é o que Hegel elucida como a “necessidade originária da arte” (HEGEL, 2008, p. 97) de trazer à luz as intuições universais do povo, configurando este conteúdo na materialidade de um modo ainda não perfeitamente adequado e que por isso se expressa só de modo alusivo, indicativo, tal como deve operar o símbolo:

O símbolo em geral é uma existência exterior imediatamente presente ou dada para a intuição, a qual porém não deve ser tomada do modo como se apresenta de imediato, por causa dela mesma, mas deve ser compreendida num sentido mais amplo e mais universal (HEGEL, 2014, p. 26)³.

É simbólica, portanto, a arquitetura que em sua configuração exterior remete a algo além, ao conteúdo universal que, no caso das construções da Antiguidade, é o sagrado da própria reunião dos povos. As obras desta arquitetura têm como finalidade a própria associação de pessoas, sem a intenção de construir obras para se proteger contra as intempéries como a chuva e o frio ou para constituir moradia, contrariando, com isso, um dos atributos principais – ou talvez o principal – da arquitetura. Refiro-me aqui à tradição iniciada com Marco Vitruvius Polião (80 a.C – 15 a.C) no pioneiro tratado de teoria arquitetônica intitulado *Da Arquitetura*, no qual se definem utilidade, firmeza e beleza como atributos desta arte (POLIÃO, 2002, p. 57). Neste sentido, a presença de uma finalidade exterior, isto é, o fato de que a arquitetura serve para alguma coisa, é meio para alguma coisa, parecia inconteste – o que lhe legou notáveis problemas na sua inserção nos sistemas das belas-artes ou que consideravam a autonomia artística, como os que surgirão no século XIX. Muitos teóricos contemporâneos a Hegel buscaram lidar com esta questão de diferentes modos; Hegel, por sua vez, à medida que pensa o início da arquitetura com a arquitetura oriental como aquela que erige obras de caráter preponderantemente simbólico, a libera provisoriamente do problemático princípio da utilidade e da serventia a fins para denominá-la autônoma. Tal ausência de uma finalidade exterior é reforçada em outro exemplo de Hegel, o da Torre de Zeus Belos, na Babilônia, descrita por Heródoto como uma construção colossal de 8 pavimentos escalonados, tal qual a forma dos zigurates – destes 8 pavimentos, 7 correspondiam a cubos maciços e o apenas último apresentava um espaço interior no qual, entretanto, ninguém habitava de modo permanente. Hegel atenta ainda para o simbólico contido no número sete em uma referência astronômica ligada ao número de planetas, número que se repetia na cidade de Ecbátana, circunscrita por sete muros pintados com diferentes cores. Pela determinação de ausência de utilidade, de finalidade exterior ou serventia, essas obras são ditas monumentos.

O monumento é, assim, tornado o início da arquitetura na estética hegeliana, o que soa bem peculiar pois se, por um lado, monumento é um termo carregado de significado, por outro lado é muitas vezes considerado um objeto de interesse menor na arquitetura e cuja existência até mesmo se dissolve na realidade – não é demais remeter aqui à conhecida

3 Faz-se sempre necessário, ao tratar da arte oriental e da importância do símbolo em Hegel, mencionar a principal fonte hegeliana, ainda que não seja possível aqui explorá-la de modo aprofundado: a obra colossal *Simbólica e mitologia dos povos antigos, em especial dos gregos*, na qual o autor Georg Friedrich Creuzer, na recepção das descobertas arqueológicas sobre o Oriente Antigo, reúne vastas referências bibliográficas sobre os povos da Antiguidade Oriental de modo a demonstrar que, mesmo anteriormente aos gregos, já havia povos que criavam artisticamente orientados pelas intuições religiosas e pelos mitos, plasmados na materialidade de modo simbólico. Deve-se indicar aqui que, não obstante essa referência tenha sido fundamental a Hegel pois lhe apresentou a Antiguidade Oriental e sua arte, a concepção de símbolo e os desdobramentos dela recorrentes diferenciam-se em Creuzer e em Hegel. Sobre isso, cf. introdução de TOLLE à tradução de *A Arquitetura* (HEGEL, 2008, p.22)

frase de Robert Musil em seu ensaio intitulado *Denkmale*, mais de um século posterior a Hegel, em que afirma que a característica principal dos monumentos é o fato de que são o que menos se percebe no cotidiano⁴ (MUSIL, 1978, p. 506). Originalmente monumento estava ligado à lembrança: a palavra latina *monumentum* vinha de *monere*, advertir, lembrar, e a memória era sua orientação principal, como também se faz relacionar pela raiz *mnema*, do grego:

Por monumento, no sentido mais antigo e original do termo, entende-se uma obra criada pela mão do homem e elaborada com o objetivo determinante de manter sempre presente na consciência das gerações futuras algumas ações humanas ou destinos [*Geschick*] (ou a combinação de ambos) (RIEGL, 2014, p. 31)

A manutenção da memória destes atos e orientações através da construção se dirige justamente ao coletivo, às gerações:

... chamar-se-á monumento tudo o que for edificado por uma comunidade de indivíduos para rememorar ou fazer que outras gerações de pessoas rememorem acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças. A especificidade do monumento deve-se precisamente ao seu modo de atuação sobre a memória. [...] Para aqueles que edificam, assim como para os destinatários das lembranças que veiculam, o monumento é uma defesa contra o traumatismo da existência, um dispositivo de segurança. O monumento assegura, acalma, tranquiliza, conjurando o ser do tempo. Ele constitui uma garantia das origens e dissipa a inquietação gerada pela incerteza dos começos (CHOAY, 2017, p. 18)

Os monumentos se tornam peça central na compreensão da relação que os povos travam com sua história e com a arte especialmente na passagem do século XVIII ao XIX, período que testemunha e consolida as descobertas arqueológicas no Oriente e o surgimento da estética e da história da arte como disciplinas. A junção destes fatores possibilita aos monumentos um novo estatuto: se até então eram vistos sob a ótica de seu valor histórico e de antiguidade, agora se debruça sobre eles um olhar que destaca o valor artístico. Possivelmente de modo não-intencional, Hegel acaba por compartilhar deste olhar e ressalta nos monumentos da antiguidade oriental menos o valor memorial – que está imbuído no sentido da palavra monumento – e mais o valor artístico, expresso sob a forma do símbolo e na relação com o coletivo.

Se inicialmente a arquitetura simbólica toma a forma de monumentos para reunião dos povos, num segundo estágio aquele conteúdo universal aparece singularizado em um tipo específico de produções arquitetônicas, a saber, obras que oscilam entre a arquitetura e a escultura. Colunas língas, obeliscos, colossos de Mênnon, esfinges – tais obras poderiam bem ser descritas como volumes escultóricos de dimensões monumentais, mas para Hegel há motivos pelos quais não configuram obras de escultura: por um lado, porque são concebidas para uma disposição em série, fileiras, aproximando-se mais da determinação arquitetônica, mas sobretudo porque não possuem ainda um individual espiritual aflorado, como é próprio à arte escultórica. Antes, tais obras encontram-se próximas à uma espiritualidade natural, valendo-se ainda da natureza não só pelo material menos elaborado empregado nas obras, mas também pelos motivos: os língas indianos simbolizam, na forma fálica, a vitalidade da reprodução; os obeliscos egípcios retratam os raios de sol, mesmo na forma regular distante

4 “das Auffallendste an Denkmälern ist nämlich, daß man sie nicht bemerkt”.

do orgânico; as memnonas, apesar da figura humana, encontram no sereno matinal e nos raios de sol a vivificação externa capaz de fazer seus minerais se expandirem e produzirem sons, interpretados como o canto das estátuas no nascer do sol; as esfinges representam a mistura entre a natureza e o humano e eram, resgatando seu papel mitológico, “o símbolo [...] do simbolismo mesmo” (HEGEL, 2014, p. 84).

Aqui é necessário notar as nuances quando se trata da arquitetura oriental: desde o fantástico, típico das produções artísticas indianas, até a esfinge, uma espécie de símbolo do símbolo, a vida humana começa a se desligar do aspecto natural, apontando para a introdução do individual espiritual que surge com a religião egípcia. De modo ainda mais evidente do que nas obras para reunião dos povos, é possível perceber nas obras que oscilam entre a arquitetura e a escultura a ausência de função utilitária: são maciças, inteiramente encerradas, sendo impossível habitá-las pois não possuem espaço interior, não são “...um mero invólucro e ambiente de significados de outro modo já configurados para si mesmos” (HEGEL, 2008, p. 100). Sem a função de envoltura, a disposição espacial que predomina é a relação com o espaço exterior, com o entorno, pois frequentemente são alojadas em templos e circunscrições sacras.

Por sinal, aqui pode ser o lugar adequado para um breve excuro com o intuito de começar a delinear a particular visão de Hegel sobre a arquitetura. Pelos exemplos até aqui mencionados – obras para reunião dos povos e que oscilam entre a arquitetura e a escultura –, Hegel coloca em foco produções arquitetônicas que não priorizam a função de abrigo, de moradia. A impulsionar este processo está o ideal artístico, mas os efeitos na materialidade não podem ser desconsiderados: Hegel escolhe como obras exemplares da arquitetura oriental produções artísticas que prescindem daquilo que seria justamente o característico da arquitetura, a saber, o espaço interior, para além da tridimensionalidade. Uma obra como a Torre de Babel ou como os volumes escultóricos não é algo que envolve (*kein umschließendes Werk*), mas sim algo em si encerrado (*ein selbst umschlossenes*) (HEBING, 2016, p. 122), sem espaço interior, mas em estreita relação com o espaço exterior.

Isto só se modifica no último estágio da arquitetura oriental, no qual as obras apontam para uma nova determinação. Trata-se, aqui, das construções subterrâneas: inicialmente com os labirintos e, de modo mais completo, com as pirâmides se mostra a finalidade de sepultura em obras que apontam para a envoltura, diferenciando, conforme Hegel, entre casca e núcleo e entre a envoltura e um sujeito – aqui, o morto. Assim, a admissão da envoltura na arquitetura só se torna possível pelo estágio de desenvolvimento religioso dos egípcios, que diferenciam entre vida e morte e introduzem um elemento verdadeiramente espiritual. Esta nova determinação ressoa na configuração espacial, que acolhe, agora, um espaço interior, encerrado. Com o surgimento de uma finalidade exterior que é a da sepultura, completa-se a passagem à um novo grau da arquitetura, que é a arquitetura clássica.

Por fim, esta visão peculiar que Hegel forma a respeito da arquitetura possibilita também um aceno para a contemporaneidade, à medida que a relação entre arquitetura e escultura que se apresenta no tratamento hegeliano sobre os monumentos da arte simbólica pode ser ainda relacionada com os desdobramentos da arte posterior a Hegel. Este é o caminho proposto por Foster na obra *O complexo arte-arquitetura*, na qual relaciona uma tradição representada por Diderot, Hegel e Baudelaire e o escultor Richard Serra, cujas

obras, por suas dimensões monumentais, se aproximam da arquitetura, mas partindo de uma ampliação do campo da escultura.

O pano de fundo para pensar esta ponte é o deslocamento dos limites da escultura, que Krauss (2008, 131-132) localiza na modificação das relações entre os termos arquitetura, escultura e monumento. Até o fim do XIX, afirma, a escultura era vista na mesma consideração dos monumentos: “parece que a lógica da escultura é inseparável da lógica do monumento. Graças a esta lógica, uma escultura é uma representação comemorativa – se situa em determinado local e fala de forma simbólica sobre o significado ou uso deste local” (KRAUSS, 2008, p. 131). Isto orientava o emprego de elementos como o pedestal, cuja função seria de mediador entre o local da escultura e aquilo que representam. Mas a partir do fim do XIX, esta relação se rompe e a escultura passa a ser definida mais pelo caráter negativo, que abre mão do lugar fixo e faz o significado se encerrar no próprio monumento – daí as modificações que são anunciadas na escultura modernista, que brinca com o pedestal e com os próprios materiais, como nos trabalhos de Brancusi, e que vão ainda mais longe na metade do século XX.

Este campo ampliado da escultura faz pensar em obras da contemporaneidade como as de Serra, nas quais é possível repor a aproximação presente em Hegel, mas em sentido oposto – são esculturas que se apropriam de certas determinações arquitetônicas, e menos obras arquitetônicas que se assemelham, quanto à forma, à escultura, como nos exemplos de Hegel.

Para tratar da relação entre arquitetura e escultura conforme a obra de Foster, é preciso retrair os elementos propulsores que conduziram ao campo ampliado da escultura para mostrar como o trabalho de Serra estava em consonância com esta onda de mudanças expressa desde manifestações artísticas de grandes extensões até o minimalismo, cuja obra exemplar mencionada por Foster – *Die* (1962), de Tony Smith – traz uma curiosa coincidência: Smith esclarece⁵ que uma de suas inspirações para a obra teria sido uma descrição de Heródoto. A referência em questão é a de um templo egípcio localizado na cidade de Buto e consagrado a Leto, que abrigava o oráculo, assim descrito por Heródoto:

[...] o santuário de Leto, onde fica o oráculo, é em si mesmo muito grande e seu pórtico tem dez orgiás de altura. Agora, porém, falarei do que há de mais maravilhoso nele: no recinto sagrado há um santuário de Leto, cujas paredes em toda a sua altura e largura são constituídas de um único bloco de pedra; a largura e a altura de cada parede são iguais, ou seja, quarenta côvados; a superfície do teto é constituída de outro bloco de pedra, que se projeta para formar uma cornija com uma saliência de quatro côvados (HERÓDOTO, 1988, p. 139).

Isto é, o pano de fundo para as esculturas arquitetônicas de Serra é um contexto em que a escultura, em campo ampliado, abarcaria desde o espaço condensado – cuja obra exemplar tem como referência um templo que, pode-se especular, na visão de Hegel pertenceria à arte simbólica – até o mais amplo, o espaço externo das grandes extensões. Sem acompanhar o percurso de Foster sobre a arte de Serra, interessa aqui destacar que, para o artista, as transformações na escultura representavam possibilidades como a libertação do caráter monumental, outrora representado sobretudo pelo pedestal. Neste sentido, se as obras de Brancusi antecipavam estes direcionamentos ao suprimir ou

5 Cf. entrevista de Smith disponível em <http://www.tonymsmithestate.com/artworks/sculpture/die-1962>

brincar com o lugar do pedestal, incorporando-o à própria escultura, Serra dá um passo à frente com “a escultura imersa em seu suporte e reassentada em seu local” (FOSTER, 2017, p.171).

Ora, mas de que forma isto pode contribuir ou se relacionar com a arquitetura simbólica em Hegel? Estaríamos falando de manifestações passíveis de serem aproximadas? Na concepção de Foster, esta aproximação seria possível enquanto uma relação de oposição entre Serra e uma tradição representada por Diderot, Hegel e Baudelaire que veria a escultura em posição inferior: fosse pela multiplicidade de faces que a faria inferior ao *tableau*, como para Diderot; fosse pela materialidade, como destacariam Hegel e Baudelaire.

Foster defende esta interpretação em duas notas de *O complexo arte-arquitetura*, nas quais relaciona Serra e Hegel. Em primeiro lugar, descreve a própria visão de Hegel colocando no centro as obras arquitetônicas assemelhadas à escultura, o que embasa sua compreensão muito específica das edificações: “... (seus principais exemplos são quase escultóricos: o obelisco e a pirâmide), em parte porque ele quer que a arquitetura represente uma modalidade ‘simbólica’ na qual o material é inadequado à ideia” (FOSTER, 2017, p. 174). A partir desta posição, na nota seguinte contrasta o filósofo e o escultor:

... Serra propõe primeiro uma inversão da antiga hierarquia hegeliana (como os construtivistas, a crítica da pintura o leva na direção da arquitetura), depois uma liberação dessa hierarquia. Obviamente, essa pressão a partir da posição do meio é também um modo de expandir as categorias adjacentes (FOSTER, 2017, p. 174)

Serra iria da escultura à arquitetura, encontrando nesta última, segundo Foster, o princípio perdido da escultura – mas mesmo assim mantém as devidas diferenciações entre ambas em seus projetos, nos quais a arquitetura e a escultura de um mesmo lugar destoam.

À parte o fato de que a classificação de Hegel das artes particulares não pretende uma hierarquia do tipo superior-inferior como interpreta Foster, o que vale destacar é que Serra se vale de um procedimento semelhante ao de Hegel ao tratar da escultura por limitação com outras artes – por exemplo, da sequência hegeliana das artes plásticas que se inicia em arquitetura, passando por escultura e seguindo à pintura, Serra “utiliza o termo do meio dessa antiga hierarquia para pressionar os termos adjacentes” (FOSTER, 2017, p.174). Salvas as diferenças contextuais e as modificações do próprio paradigma artístico, tanto o filósofo quanto o artista se embatem, na discussão arquitetura-escultura, com espaço, materialidade, formas, determinações da arte que permitem às obras totalmente encerradas, aos conjuntos volumétricos, serem interpretadas ora como monumentos pertencentes à arquitetura, quando não possuem ainda a espiritualidade e a forma que seriam necessárias à escultura, na visão hegeliana; ora como escultura, mas escultura liberada da redoma do memorial e que impulsiona a subversão que resulta nas esculturas pelas quais é possível caminhar, como as de Serra – assim como obras orientais como as egípcias também oscilavam entre a unidade singular repetida das esfinges e memnonas e as passagens nas quais tais obras estavam dispostas.

Com isso, pretendeu-se destacar aqui a relevância do capítulo sobre a arquitetura simbólica em Hegel ao mostrar, em primeiro lugar, o papel fundamental que este trecho opera enquanto exposição da possibilidade de uma arquitetura autônoma, em resposta ao princípio da utilidade presente na tradição arquitetônica; em segundo lugar, ao propor uma leitura do capítulo hegeliano sobre a arquitetura valendo-se de duas matrizes não diretamente relacionadas a Hegel e ao seu período – as teorias da preservação dos monumentos de Riegl e Choay e a arte contemporânea – pelo que se mostra que, para além da importância em seu próprio sistema, haveria ainda muito de atualidade nas questões colocadas por Hegel sobre a arquitetura oriental.

Referências bibliográficas:

- CHOAY, F. *A alegoria do patrimônio*. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade: Ed. UNESP, 2017
- FOSTER, H. *O complexo arte-arquitetura*. Trad. Célia Ulvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017
- HEBING, N. Die Außenwelt der Innenwelt. Hegel über Architektur, in *Verifiche*. Anno XLV, N. 1-2 Gennaio-Dicembre 2016. pp. 105-149
- HEGEL, G. W. F. *A arquitetura*. Tradução, introdução e notas de Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2008
- _____. *Cursos de Estética*. Volume I. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo, EDUSP, 2015
- _____. *Cursos de Estética*. Volume II. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo, EDUSP, 2014
- HERÓDOTOS. *História*. Intr. e trad. Mário Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1988
- KRAUSS, R. A escultura no campo ampliado. Reedição in: *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, UFRJ, ano XV, n. 17, 2008, p. 128-137
- MUSIL, R. Denkmale, in *Gesammelte Werke* 7. Rowohlt Verlag, Hamburg, 1978, pp. 506-509.
- POLIÃO, M. V. *Da arquitetura*. Trad. e notas Marco Aurélio Lagonegro. São Paulo: Hucitec: Annablume, 2002
- RIEGL, A. *O culto moderno dos monumentos. A sua essência e sua origem*. Trad. Werner Rothschild Davidsohn. São Paulo: Perspectiva, 2014

A moda como questão filosófica em Benjamin e Leopardi

Taís da Silva Brasil¹

A presente proposta de comunicação tem como tema a moda como questão filosófica em Walter Benjamin (1892-1940) e Giacomo Leopardi (1798-1837) destacando esse fenômeno da vida cotidiana da Modernidade, mais precisamente do século XIX, como elemento importante na reflexão de ambos os pensadores no diagnóstico da vida civil do período. Obras como *Opúsculos morais* e *Discurso sobre o estado atual dos costumes dos italianos* de Giacomo Leopardi e *Passagens* de Walter Benjamin são essenciais para identificar a moda como elemento que é tomado na investigação por ser uma expressão concreta da realidade que nos é oferecida para diagnosticá-la filosoficamente. Desse modo, pretende-se refletir sobre o referido tema dentro do universo da estética por se tratar de um fenômeno cultural concreto, do ponto de vista de uma estética contemporânea capaz de ampliar o campo de questões para além dos limites da investigação da estética acadêmica tradicional, e portanto capaz de desvelar os fenômenos da metrópole moderna. Nesse sentido, é o universo capaz de se adequar às pretensões de ambos os autores. Por fim, tratando-se do desenvolvimento do tema abordaremos: a) a moda como irmã da morte, ou seja, naquilo que diz respeito ao caráter de transitoriedade e de ação sobre o corpo vivo; b) a moda como elemento histórico-social na investigação sobre a submissão dos homens à lei das coisas; c) a moda como instrumento das classes altas na busca de acentuar as diferenças entre as classes. Pretende-se, portanto, observar essas abordagens percorrendo os escritos anteriormente citados de Benjamin e Leopardi.

Palavras-chave: Moda – Modernidade - Vida civil

*Divina solução acharam os gênios
Excelsos do meu tempo: não podendo
Fazer feliz pessoa alguma, o homem
Esquecendo, se deram a procurar
Uma geral felicidade, e aquela
Achada facilmente, eles de muitos
Tristes e todos míseros, fizeram
Um povo alegre: e tal portento, ainda
Nos pamphlets, nas revistas, nas gazetas
Não proclamando, o vulgo em massa admira².*

1 UFOP

2 LEOPARDI, G. Cantos [1831] in: Poesia e Prosa, trad. br. Affonso Félix de Souza, Alexei Bueno et al., Rio de Janeiro: Aguilar, 1996. p. 283.

Há certamente fundamentos para uma união de dois autores não contemporâneos em torno de um tema. Para além daquele que prova que Benjamin leu algumas obras de Leopardi, destacando afinidades desta obra com seu pensamento, acreditamos haver entre os dois uma afinidade metodológica, e, ainda que advinda de premissas diferentes, ambas as metodologias desemboca no “fazer justiça às coisas”³ de que Benjamin nos fala nas *Passagens*. Para fazer justiça às coisas é importante, no entanto, despir-se de método, enquanto este for tão somente abstração, distanciamento da realidade. Nisso Benjamin e Leopardi concordam e são para a tradição filosófica⁴ autores fragmentários, despidos de método, quando, na verdade, revelam outra forma de fazer crítica à realidade. Benjamin, nas *Passagens*, é um materialista influenciado por uma tradição marxista, mas não se utiliza somente de investigação e transposição teórica, mas também da imediatez das coisas sensíveis⁵. Leopardi, também materialista, mas cósmico, no sentido de não inferiorizar a matéria diante do espírito, a sensibilidade ou a imaginação diante da razão como nos afirma no *Zibaldone*:

Nossa mente não apenas não pode conhecer, como nem mesmo conceber algo além dos limites da matéria... Dizemos que nossa alma é espírito. A língua pronuncia o nome dessa essência, mas a mente não concebe outra ideia senão esta, que ela ignora o que, qual e como seja. Imaginamos um vento, um éter, um sopro (e esta foi a primeira ideia que os antigos fizeram do espírito, quando o chamaram *pneuma*, de *pneo*, em grego, e *spiritus*, de *spiro*, em latim; alma, entre os latinos, se toma por vento, como entre os gregos *psiche*, derivado de *psicho*, flo, *spiro*, refrigério); imaginamos uma chama; adelgçamos (restringimos) a ideia de matéria quanto podemos, para concebermos imagem e semelhança de uma essência imaterial, mas apenas uma semelhança: a imaginação e a concepção dos seres vivos não chega à própria essência, aquela essência que dizemos imaterial, que é precisamente a alma, o espírito, que não pode conceber a si mesmo. Assim, em tão perfeita obscuridade e ignorância acerca de tudo que está ou que se supõe fora da matéria, com que despudor ou com que precário fundamento asseguramos que nossa alma é perfeitamente simples, indivisível e, portanto, não pode perecer? Quem o disse? Nós queremos imaterial a alma, porquanto a matéria não nos parece capaz dos efeitos que observamos e vemos operados pela alma⁶.

No entanto, nos *Pensamentos*, nos *Opúsculos Morais* e no *Discurso sobre o estado atual dos costumes dos italianos* o materialismo cósmico se transfigura em um método que podemos aproximar ao de Benjamin, pois os costumes e empreendimentos do século XIX são levados em consideração para dizer da barbárie que se apresenta neste tempo. Portanto, se na concepção em sentido cósmico trazida por Leopardi de que a matéria pensa e sente (*zib 4253*)⁷, podemos então dizer que nos textos mais políticos de Leopardi

3 BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Teoria do conhecimento, Teoria do progresso [1982]. Trad. br. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 502; *Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me aproximarei de coisas espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os.*

4 Para Adorno Benjamin não é um bom dialético e dada a desconsideração dos estudos em filosofia sobre o pensamento de Leopardi.

5 BENJAMIN, Walter. *Passagens*. p. 53.

6 LEOPARDI, Giacomo. *Seleção do Zibaldone* [1820-1824] in: Poesia e Prosa, trad. br. Affonso Félix de Souza, Alexei Bueno et al., Rio de Janeiro: Aguilar, 1996. p. 617.

7 LEOPARDI, Giacomo. *Zibaldone*. 4 ed. Roma: Newton e Compton editori, 2016. p. 924: *la materia pensa e sente; perchè tu vedi al mondo cose che pensano e sentono, e tu non conosci cose che non sieno materia. Ma non conoscendo il come la*

: os fatos podem falar por conta própria e nós podemos não saber como eles falam. Ainda que esta seja uma interpretação perigosa acerca da especificidade do materialismo de Leopardi, distinto daquele inaugurado por Marx e os marxistas e, portanto, daquele de Benjamin, o que os textos morais, políticos e tratados sobre a sociedade de Leopardi nos mostram é a possibilidade de ler nos fenômenos a catástrofe social que se instaura. Mas tal possibilidade pode não vir desse materialismo leopardiano, tão amplo e no sentido de contrapor-se a um espiritualismo dos românticos. Talvez essa possibilidade de fazer justiça às coisas venha de uma tradição do pensamento italiano desde o pensamento ético-político do renascimento destacando-se Maquiavel⁸, Castiglione, Della Casa passando por Giambattista Vico, tradição a qual não descuidou da vida civil e dos costumes dos indivíduos.

Leopardi diagnostica certo fundamento presente na sociedade moderna, fundamento o qual permitiu que as relações continuassem mantidas, não obstante o desaparecimento dos costumes antigos.⁹ Conforme ele escreve no *Discurso sobre o estado atual dos costumes dos italianos*:

Nessa dissolução universal dos princípios sociais, nesse caos que realmente amedronta o coração do filósofo e o coloca em grande dúvida sobre o destino das sociedades civilizadas e em grande incerteza sobre como elas poderão subsistir no futuro, as outras nações civilizadas, isto é, principalmente a França, a Inglaterra e a Alemanha dispõem de um princípio conservador da moral e, portanto, da sociedade, que conquanto pareça mínimo e quase vil, com respeito aos grandes princípios morais e de ilusões que se perderam, produz, contudo, grandíssimo efeito. Esse princípio é a própria sociedade¹⁰.

O novo princípio moral, após o desaparecimento daqueles pertencentes ao antigo ethos, isto é, as grandes ilusões e ideais que alimentavam a vida na Grécia e na Roma republicana¹¹, é a própria sociedade ou a sociedade estreita [*società stretta*]. Para Leopardi, esse fundamento se revela frágil, ao observar que aquilo que determina a ação dos homens no convívio social é a aparência, a opinião pública, a ambição, a busca por reconhecimento, o bom tom, a eficiência e o amor próprio. Segundo Leopardi, este foi o único princípio decorrente da revolução moderna, no sentido prático, para preencher a carência de um fundamento para a moral. No seu entender, são princípios frágeis para a conservação da vida civil, pois partem da altivez da sociedade sobre a natureza, da alma sobre o corpo e da razão sobre as faculdades sensíveis.

Todos os princípios se detêm na aparência e no bom tom, pois guiando-se pelo bom tom as preocupações mais nobres confundem-se com as mais banais. De acordo com Leopardi:

materia pensasse e sentisse, ha negato alla materia questo potere, e ha spiegato poi chiarissimamente e compreso benissimo il fenomeno, attribuendolo allo spirito. “A matéria pensa e sente; porque tu vê no mundo coisas que pensam e sentem, e tu não conhece outra coisa que não seja matéria. Mas não conhecendo como a matéria pensasse ou sentisse, negou a ela este poder e então explicou o fenômeno muito claramente e muito bem atribuindo-o ao espírito”.

8 LEOPARDI, Giacomo. *Pensamentos* [1831-1835] in: Poesia e Prosa, trad. br. Affonso Félix de Souza, Alexei Bueno et al., Rio de Janeiro: Aguilar, 1996. p. 481: “Dizer as coisas pelo seu nome”.

9 Trata-se aqui do éthos clássico, ou seja, do conjunto de costumes e princípios que possibilitavam a conservação dos indivíduos em sociedade.

10 LEOPARDI, Giacomo. *Discurso sobre o estado atual dos costumes dos Italianos*. in: Poesia e Prosa, trad. br. Affonso Félix de Souza, Alexei Bueno et al., Rio de Janeiro: Aguilar, 1996.p. 527.

11 Categoria importante para Leopardi, as Ilusões surgiam de uma íntima relação do homem com a natureza que o permitia alimentar as faculdades sensíveis como a imaginação, a memória e dessa forma potencializar a criação de ideais fortes para conservação da vida civil. Cf. LEOPARDI, Giacomo. *Zibaldone di Pensieri*. Vols. I-II, Milano: Mondadori, 1997. p. 150. Glória/ Justiça/ Pátria

Os homens polidos daquelas nações envergonham-se de fazer o mal como de comparecer a uma reunião trazendo uma mancha nas vestes, ou um tecido gasto ou roto; empenham-se em fazer o bem pela mesma razão, e com um impulso e sentimento nada maior do que o necessário para estudar detalhadamente e seguir as modas, para procurar destacar-se por meio dos trajés, aprestos, móveis, aparatos: o luxo, a virtude ou a justiça seguem o mesmo princípio [...] Que coisa é mais frívola de *per se* que avaliar uma boa ação, tal como se avaliaria um belo lema ou belo traje[...]?¹²

Benjamin também destaca a *fragilidade das relações sociais* no período de modernização na Alemanha dos anos 20 do século XX e, dada a diferença temporal que separa a crítica de Benjamin e a de Leopardi, ambas envolvem essa questão. Apesar de Benjamin atentar muito para o elemento do rápido desenvolvimento técnico que se iniciou já no século XIX e Leopardi atentar mais diretamente para os efeitos dos *ideais* de progresso e melhoramento e não necessariamente falar de um aparato técnico, ambos preocupam-se com os efeitos dos empreendimentos modernos nos costumes e na cultura. Desse modo, Benjamin observa:

A liberdade do dialogo está-se perdendo. Se antes, entre seres humanos em diálogo, a consideração pelo parceiro era natural, ela é agora substituída pela pergunta sobre o preço de seus sapatos ou de seu guarda-chuva. Fatalmente impõem-se, em toda conversação em sociedades, o tema das condições de vida, do dinheiro. No caso, trata-se não tanto das preocupações e dos sofrimentos dos indivíduos, nos quais talvez pudessem ajudar um ao outro, quanto da consideração do todo. É como se se estivesse aprisionado em um teatro e se fosse obrigado a seguir a peça que está no palco, queira-se ou não, obrigado a fazer dela sempre de novo, queira-se ou não, objeto do pensamento e da fala¹³.

Nesse universo de questões, a moda vem considerada por Leopardi, valendo-se dela como elemento do novo modo de vida na Modernidade: tema leopardiano destacado por Benjamin nas *Passagens*. Para Leopardi, a moda tem uma intrínseca ligação com a morte, seja pelo seu caráter efêmero e mutável, seja pela potência dos objetos inanimados sobre os homens. Para ele a moda e a morte são irmãs, filhas da Caducidade¹⁴ e desse modo, entre as duas há um pacto de aperfeiçoamento de suas ações sobre a humanidade. A moda chama a morte para um diálogo, e esta última que pretendia ignorá-la, se convence da afinidade entre ambas: “Moda: vivemos continuamente de desfazer e mudar as coisas aqui embaixo”.¹⁵ Portanto, afirma Leopardi no *Diálogo da moda e da morte*:

Moda: Digo que a nossa natureza e hábitos comuns são de renovar continuamente o mundo, mas desde o princípio te concentriste nas pessoas e no sangue; eu me satisfaço, no máximo, com as barbas, com os cabelos, com as roupas, com os utensílios domésticos, com as mansões e coisas que tais. É bem verdade que nunca deixei e ainda faço jogos que se comparam aos teus, como, por exemplo, furar as orelhas, os lábios e rasgar os narizes com insignificâncias que penduro neles¹⁶.

12 LEOPARDI, Giacomo. *Discurso sobre o estado atual dos costumes dos Italianos*. pp. 529-530.

13 BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II: Rua de mão única* [1928]. Trad. br. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p.23.

14 Cf. LEOPARDI, Giacomo. *Opúsculos Morais*, trad. br. Vilma de Katinszky Barreto de Souza. São Paulo: Editora Hucitec, Instituto Italiano di Cultura e Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro 1992. p. 66.

15 Cf. LEOPARDI, Giacomo. *Opúsculos Morais*. p. 66.

16 Cf. LEOPARDI, Giacomo. *Opúsculos Morais*. p. 67.

Assim como também transformam os seres humanos em coisas mortas, pois no entender leopardiano, a moda implantou costumes que mataram tanto o corpo quanto a alma dos indivíduos. Assim, Leopardi continua a dizer pela voz da Moda:

[...] implantei no mundo tais ordens que a própria vida em relação ao corpo, como à alma, está mais morta do que viva: tanto que este, pode dizer-se em verdade, é o século da morte. E antigamente, tu não tinhas outras propriedades a não ser cavernas onde semear ossos e pó no escuro, que são sementes que não brotam; agora tens terrenos ao sol e gente que se move e que anda com os próprios pés¹⁷;

Em Benjamin, é possível observar a questão da moda em relação à morte no mesmo sentido de novidade/efemeridade, assim como no sentido de uma relação entre corpos vivos e matéria inorgânica. Isso se justifica, igualmente, pela epígrafe na qual Benjamin se reporta a Leopardi: “Moda: Senhora morte! Senhora morte!”¹⁸, conforme indicam as *Passagens*. Para Benjamin, a moda é o motor capaz de realizar o fetiche da mercadoria, pois é ela que produz o desejo do homem pelo produto, sendo este último uma novidade independente do seu valor de uso¹⁹. De acordo com Benjamin, os critérios são dados exclusivamente pela aparência e sobre a autoridade da moda ele acrescenta ainda:

Ela se encontra em conflito com o orgânico, unindo o corpo vivo ao mundo inorgânico e fazendo valer no corpo vivo os direitos do cadáver. O fetichismo subjacente ao *sex appeal* do inorgânico é seu nervo vital. O culto da mercadoria coloca-o ao seu serviço²⁰.

Por meio da moda e do apelo que ela empreende é que o fetichismo implícito pode submeter os indivíduos à mercadoria, à lei das coisas. Para Benjamin essa submissão se demonstra também na morte do potencial criativo da mulher. A mulher como um símbolo da fertilidade e da atenção ao realmente novo transforma-se em um cadáver alegremente enfeitado²¹ por ser uma ameaça ao mercado. Ela é a todo tempo ameaçada de decadência biológica e recorre à moda para disfarçar, e ainda que adquira certo status permanece na mesma posição social de emblema do pecado e da fraqueza.

Se tratando de status e não de mudança real no âmbito social, pode-se, igualmente, destacar as observações de Benjamin, quando ele expressa, em suas anotações das *Passagens*, uma reflexão sobre o empenho das classes altas de se distinguirem das classes mais baixas²². Por meio da moda, as classes altas erigem um muro que isola os elegantes das outras regiões da sociedade. Essa vaidade social remete ao esforço de um grupo para estabelecer liderança, de forma que esse modo de se distinguir pelo vestuário, para acentuar as diferenças de classe, pouco era utilizado, apresentando-se como característica da Modernidade²³.

17 Cf. LEOPARDI, Giacomo. *Opúsculos Morais*. p. 68.

18 Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*. p. 44. Conferir também na resenha na qual Benjamin fala dos Pensamentos de Leopardi algo que ele escreve sobre a obra em prosa de Leopardi: “plena de tomadas satíricas e amargura revolucionária.” Cf. BENJAMIN, Walter. *Giacomo Leopardi: Pensamentos*, trad. Tereza Callado. [online] Disponível em: <http://www.gewebe.com.br/pdf/cad03/giacomo.pdf> Acesso em: 05/10/2017.

19 BENJAMIN, Walter. *Passagens*. p. 48.

20 BENJAMIN, Walter. *Passagens*. p. 45.

21 BENJAMIN, Walter. *Passagens*. p. 102.

22 BENJAMIN, Walter. *Passagens*. p. 115.

23 A moda como novo “sintoma antropológico” da modernidade foi observada também por George Simmel e no pensamento social brasileiro a questão também não passou despercebida, como podemos ver em Gilda de Mello e Souza. Cf. SIMMEL, George. *Filosofia da moda e outros escritos*, trad. pt. Artur Mourão. Lisboa: Edições texto e grafia, 2008. SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: A moda no século dezanove*. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

Benjamin recorre a Simmel para falar dessa característica da moda. O autor a qual recorre Benjamin afirma que o sucesso da moda como um símbolo da Modernidade, sua sobrevivência e renovação provoca satisfação de dois anseios humanos: o primeiro, o de universalidade, de pertencimento e reconhecimento como igual que ela engloba ao se permitir de massas; o segundo, o de diferenciação, de possibilidade de distinguir-se do outro que ela permite ao se desdobrar na diversidade dos tipos de produtos por classes. A moda satisfaz esses anseios de forma deturpada, pois a universalidade que leva os indivíduos a participar é falsa e a diferenciação que empreende é a diferenciação entre as classes como afirma Simmel sobre a moda:

[...] conduz o indivíduo ao trilho que todos percorrem, fornece um universal, que faz do comportamento de cada indivíduo um simples exemplo. E satisfaz igualmente a necessidade de distinção, a tendência para diferenciação, para mudar e se separar. E este último aspecto, por um lado, pela mudança dos conteúdos, que marca individualmente a moda de hoje em face da de ontem e da de amanhã, consegue-o ainda de modo mais enérgico, já que as modas são sempre modas de classe, porque as modas da classe superior se distinguem das da inferior e são abandonadas no instante em que esta última delas se começa a apropriar. Por isso, a moda nada mais é do que uma forma particular entre muitas formas de vida, graças à qual a tendência para a igualização social se une à tendência para a diferença e a diversidade individuais num agir unitário²⁴.

A tendência pra igualização está em as classes inferiores quererem ascender socialmente e a moda ser a forma mais acessível de realizar isso através da imitação externa, porém por a moda se uma forma de vida particular quem a dita é a classe superior, que logo se desfaz de certa moda quando a classe inferior a imita para poder constituir uma diferenciação. Por isso, os ímpetos de união e diferença são falsamente realizados. A isso se deve também a frenética mudança e diversidade no âmbito da moda. No entanto, como diz Benjamin ela é incapaz de inaugurar a partir dessa diversidade uma nova ordem social e diz sobre a profecia de Blaquie:

[...] a humanidade figura como condenada. Tudo o que ela poderá esperar de novo revelar-se-á como uma realidade desde sempre presente; e este novo será tão pouco capaz de lhe proporcionar uma solução liberadora, quanto uma nova moda é capaz de renovar a sociedade²⁵.

24 Cf. SIMMEL, George. *Filosofia da moda e outros escritos*. p. 21.

25 BENJAMIN, Walter. *Passagens*. p. 54.

Referências bibliográficas:

BENJAMIN, Walter. Giacomo Leopardi: Pensamentos, trad. Tereza Callado. [online] Disponível em: <http://www.gewebe.com.br/pdf/cad03/giacomo.pdf> Acesso em: 05/10/2017.

_____. *Obras escolhidas II: Rua de mão única* [1928]. Trad. br. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____. *Passagens* [1982]. Trad. br. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

LEOPARDI, G. *Cantos* [1831] in: Poesia e Prosa, trad. br. Affonso Félix de Souza, Alexei Bueno et al., Rio de Janeiro: Aguilar, 1996.

_____. *Opúsculos Morais* [1827], trad. br. Vilma de Katinszky Barreto de Souza. São Paulo: Editora Hucitec, Instituto Italiano di Cultura e Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro 1992.

_____. *Pensamentos* [1831 – 1835] in: Poesia e Prosa, trad. br. Affonso Félix de Souza, Alexei Bueno et al., Rio de Janeiro: Aguilar, 1996.

_____. *Discurso sobre o estado atual dos costumes dos italianos* [1824] in: Poesia e Prosa, trad. br. Affonso Félix de Souza, Alexei Bueno et al., Rio de Janeiro: Aguilar, 1996.

_____. Seleção do Zibaldone [1820-1824] in: Poesia e Prosa, trad. br. Affonso Félix de Souza, Alexei Bueno et al., Rio de Janeiro: Aguilar, 1996.

_____. *Zibaldone*. 4 ed. Roma: Newton e Compton editori, 2016.

SIMMEL, George. *Filosofia da moda e outros escritos*, trad. pt. Artur Mourão. Lisboa: Edições texto e grafia, 2008.

Ética e estética nas reflexões de Schiller sobre a tragédia e o sublime

Vladimir Vieira¹

É praticamente consensual entre os intérpretes de Schiller dividir sua breve produção teórica em dois grandes estágios. Os anos de 1792 e 1793 seriam consagrados à tentativa de compreender os fundamentos da tragédia a partir do quadro categorial da *Crítica da faculdade do juízo*, esforço cujo resultado foi a publicação dos artigos que integram o periódico *Neue Thalia*. Na segunda metade da década, por outro lado, o pensador teria alcançado, a partir da aproximação com Goethe, a fase mais madura de suas reflexões filosóficas, as quais aprofundam então os seus desdobramentos históricos e antropológicos. Datam desse período alguns de seus trabalhos mais célebres, tais como as cartas *Sobre a educação estética do homem* e o ensaio *Sobre poesia ingênua e sentimental*.

Não restam dúvidas de que tal forma de organizar a produção schilleriana contribuiu significativamente para esclarecer as direções em que se move o seu pensamento. Ela, entretanto, é com frequência acolhida de modo excessivamente rígido, em detrimento desse momento inicial em que o debate com a tradição estética moderna se faz presente com maior intensidade. Tomam-se assim os escritos da *Neue Thalia* como estudos preparatórios, confusos do ponto de vista da exposição ou redundantes do ponto de vista teórico; e seu autor como um mero difusor das ideias de Kant, a que não teria acrescentado mais do que exemplos retirados de sua experiência de palco.²

Há muitas razões para rejeitar esse veredito. Em primeiro lugar, como indicaram diversos intérpretes, as investigações de Schiller sobre a tragédia antecedem seu interesse pela *Crítica da faculdade do juízo*, e articulam-se também ao 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 a seus posteriores desdobramentos nas polêmicas que envolveram, ao longo do século XVIII, autores como Lessing, Winckelmann e Mendelssohn.³ Em segundo lugar, como procurei mostrar em outras ocasiões, o propósito

1 Departamento de Filosofia. Campus Gragoatá

2 Karl Hoffmeister, a quem coube a redação da extensa biografia crítica de Schiller que acompanhava, como suplemento, uma das primeiras edições das obras completas do autor, sugeria que o artigo “Do sublime”, por exemplo, “é um desenvolvimento conceitual e classificação do sublime a que, contudo, encontram aplicação as palavras adicionadas a seu título, de que se tem por alvo apenas uma exposição ulterior de ideias kantianas” (1838, p. 326). Aproximadamente cinquenta anos mais tarde, Friedrich Überweg afirmaria, de modo análogo, sobre os artigos acerca do sublime e do patético que eles “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” (1884, p. 220). Para Derec Regin, que já escreve em meados do século XX, eles “difícilmente poderiam, em si mesmos, ser avaliados como contribuições importantes para a compreensão da arte trágica, embora esclareçam o desenvolvimento em direção à *Ästhetische Erziehung*” (1965, p. 115).

3 Cf. BEISER, 2005, p. 240.

de empregar a categoria do sublime para pensar a experiência da tragédia exigiu um constante reposicionamento crítico em relação à doutrina kantiana, onde essa arte detém, para dizer o mínimo, um lugar pouco privilegiado. Mesmo a suposta unidade teórica entre os artigos desse período é, desse modo, apenas ilusória.⁴

Por fim, a convergência observada entre certas questões em tais escritos não deve ser tomada como mera aplicação de princípios expostos na terceira crítica. Em muitos casos, as formulações desenvolvidas por Schiller são, na verdade, contribuições originais para o debate moderno sobre estética. Esse é o caso da distinção entre sublime do controle e sublime da ação, apresentada na segunda parte do artigo “Do sublime”, de 1793, e que constitui o tema principal desse trabalho. Como procurarei ainda mostrar, há uma forte ligação entre essa doutrina e a preocupação com a contribuição da estética para a formação moral do ser humano – problema central de todo o pensamento schilleriano que domina seus textos de maturidade e que não pode ser reputado a Kant sem maiores qualificações.⁵

Começamos, todavia, pelo ano anterior. É no início de “Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos”, artigo que inaugura as contribuições de Schiller para a *Neue Thalia*, que esse problema é exposto pela primeira vez. O autor abre seu texto contrapondo-se aos estetas modernos que pretendem subordinar o fim último da arte, que é causar deleite, a fins morais. Segundo ele, o propósito da natureza para o homem é o seu próprio contentamento [*Glückseligkeit*], e apenas a arte é capaz de cumpri-lo imediatamente, ao contrário de outras atividades do espírito, tais como o conhecimento e a moral. “As belas artes”, sugere, “[...] conferem, ludicamente, aquilo que suas irmãs mais sérias só nos permitem arduamente conquistar”, pois “temos de granjear com tensa diligência os deleites do entendimento, com dolorosos sacrifícios a aprovação da razão [...]” (SCHILLER, 2018a, p. 18).

A posição criticada por Schiller tem sua origem na estreita relação entre a arte e a eticidade, supostamente incompatível com o “frívolo fim de deleitar”. Mas essa contradição é apenas aparente. Em primeiro lugar, o deleite proporcionado pela fruição estética depende essencialmente de condições morais. Sua produção, como será mostrado no artigo, “é um fim que simplesmente só pode ser atingido por meios morais”. Logo, a arte deve, com efeito, “tomar o seu caminho através da moralidade” (SCHILLER, 2018a, p. 19), mas isso significa apenas que ela tem de cumprir o fim que lhe é inerente, que é causar prazer, por meios morais. Fazer de tais meios o seu fim teria por resultado uma arte “mediana”, ou uma moral de tipo inferior.

Em segundo lugar, a arte é também conducente para a moralidade, pois “o prazer com o belo, com o comovente, com o sublime fortalece nossos sentimentos morais”. A fruição estética contribui para o desenvolvimento da eticidade, e não há, desse modo,

4 Cf., nesse sentido, meu capítulo publicado na Coleção do XVII Encontro da ANPOF, 2017.

5 Como indicaram diversos comentadores, a importância que Kant atribui à noção de *sensus communis* para o ajuizamento estético certamente possui reverberações morais. Giorgia Cecchinato, por exemplo, afirma corretamente que “a atividade livre e desinteressada, própria do juízo de gosto, estimula a superar os limites de cada ponto de vista particular e nos dispõe a entender o ponto de vista dos outros. Portanto, o julgar sobre o belo revela em nós a humanidade” (2018, p. 79). Kant também sugere, no célebre parágrafo da *Crítica da faculdade do juízo* consagrado à beleza como símbolo da eticidade, que “o gosto torna de certo modo possível uma passagem do atrativo dos sentidos ao interesse moral habitual sem um salto muito violento [...]” (AA 05: 354.25-27). Não é possível, entretanto, creditar a tais reflexões a centralidade que a discussão desse tema possui no pensamento schilleriano. Tampouco me parece admissível, sem considerável esforço interpretativo, que Kant cultivasse expectativas tão grandes quanto as de Schiller acerca da contribuição do gosto para o aprimoramento moral do ser humano. Sobre esse assunto, cf. tb. GUYER, 1990.

nada de “frívolo” nessa atividade. Como conclui Schiller em uma bela fórmula, “assim como um espírito deleitado é certamente a sina do ser humano eticamente insigne, assim também a insígnia ética acompanha de bom grado um ânimo deleitado” (SCHILLER, 2018a, p. 20).

Como gesto inaugural de toda a sua produção teórica, Schiller enuncia, desse modo, um princípio fundamental de seu pensamento estético: a suposição de que a arte é condicionada pela moralidade e de que, reversamente, seu cultivo é responsável por aprimorá-la. Nos artigos de 1792, o filósofo tratará especialmente da primeira parte dessa doutrina, ou seja, de mostrar por que a produção do deleite, de modo geral, e da comoção, afeto característico da tragédia, em particular, só pode ser explicada se admitimos que o espectador é um sujeito moral. Para a outra será necessário aguardar a publicação, em 1795, da dedução transcendental da beleza, segunda parte das cartas *Sobre a educação estética do homem*, onde esse problema será abordado também do ponto de vista de um progresso histórico da humanidade.

Encontramos, contudo, o projeto das cartas já prenunciado em um trabalho de 1793, “Do sublime (para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas)”. Como indica o subtítulo, trata-se de um dos artigos da *Neue Thalia* onde a influência dos estudos de Kant se manifesta de modo mais claro. Apresentarei, em seguida, os conceitos de sublime do controle e sublime da ação com o intuito de mostrar que, mesmo quando parece seguir mais de perto seu mestre e a tradição moderna por ele fundada, Schiller nunca perde totalmente de vista a preocupação central de suas reflexões teóricas, a saber, a determinação daquilo que a estética pode fazer para tornar o ser humano melhor, tema muito mais marginal na *Crítica da faculdade do juízo*.

O artigo inicia-se com uma definição que remete, na verdade, à doutrina exposta nessa obra: “sublime denominamos um objeto frente a cuja representação nossa natureza sensível sente suas limitações, enquanto nossa natureza racional sente sua superioridade, sua liberdade de limitações” (SCHILLER, 2016, p. 21). Como em Kant, essa categoria estética envolve, portanto, um conflito que traz à consciência algo em nós que supera tudo aquilo que provém da sensibilidade. Vivenciamos o prazer que caracteriza a parte positiva dessa experiência estética precisamente ao reconhecer que possuímos no ânimo uma faculdade suprassensível.

Schiller toma de empréstimo à terceira crítica também a divisão do sublime em matemático e dinâmico, que prefere rebatizar “teórico” e “prático” sem, contudo, manter o uso dessa terminologia de modo consistente ao longo do texto.⁶ Nesse artigo o autor trata, entretanto, apenas do segundo, para o qual propõe uma subdivisão adicional que inexistente no pensamento kantiano. O objeto sublime pressupõe a representação de um poder que supera toda a nossa capacidade de resistência sensível, mas nem sempre é apresentada também a ação efetiva dele sobre nós que se manifestaria por meio do sofrimento. Quando isso não se dá, tem-se sublime “contemplativo”; caso contrário, sublime “patético”.

Sob a forma como foi publicado em 1793, “Do sublime” continha, assim, duas grandes partes que abordavam cada um desses dois subtipos do sublime dinâmico. Ao organizar, no final da década, seus artigos teóricos no volume *Escritos menores em prosa*, Schiller decidiu, entretanto, suprimir a primeira, mantendo a segunda com um novo título,

⁶ Schiller voltar a utilizar a expressão kantiana “sublime dinâmico” (2016, pp. 28; 37) e às vezes emprega ainda outras como, por exemplo, “sublime do poder” (2016, p. 41).

“Sobre o patético”. É aqui que encontramos as qualificações ulteriores que perfazem o objetivo principal desse trabalho.⁷

O interesse de Schiller nesse caso responde à estratégia geral de seu pensamento no período da *Neue Thalia* que consiste na tentativa de empregar a doutrina kantiana do sublime para pensar os fundamentos da tragédia. Não surpreende, portanto, que os desdobramentos conceituais desse texto sejam articulados a considerações acerca dessa arte. A modalidade patética do sublime pressupõe, como vimos, a exposição do sofrimento na representação, com a qual o espectador se compadece. O autor discute, em seguida, duas formas diferentes de produzi-lo, conforme a espécie de conflito entre sensível e suprassensível que é construída na narrativa dramática.

Na primeira, a relação com a eticidade é “negativa”, na medida em que o herói suporta uma dor física em nome de deveres morais. Esse caso, que Schiller denomina “sublime do controle” [*Fassung*], é ilustrado por uma passagem do *De Providentia* onde Sêneca sugere que “um espírito valente, em luta com a adversidade, é um espetáculo atraente mesmo para os deuses”; ou pela decisão do senado romano de prosseguir na guerra contra o exército cartaginês após a derrota na batalha de Canas (2018b, p. 90). Mas a consciência de nossa natureza suprassensível pode também se dar “positivamente”, quando o herói sofre em decorrência de condicionantes morais. Trata-se, então, de “sublime da ação” [*Handlung*] para o qual, segundo o autor, “exige-se não apenas que o sofrimento de um ser humano não tenha nenhuma influência sobre a sua qualidade moral, mas muito antes, inversamente, que ele seja obra de seu caráter moral” (2018b, p. 91).

É esse último que interessa especialmente a Schiller, para o qual é proposta ainda uma nova subdivisão. O sofrimento pode seguir-se de modo “mediato” segundo a “lei da liberdade” quando resulta de uma deliberação moral; ou, ao contrário, de modo “imediato” segundo a “lei da necessidade” se o herói expia a transgressão de um dever. O dramaturgo refere-se ao cônsul romano Marco Atílio Régulo para esclarecer essa diferença. A decisão de cumprir sua promessa e retornar a Cartago após ter sido libertado para negociar uma trégua, entregando-se desse modo à vingança de seus inimigos, representa o primeiro caso; se, ao contrário, tivesse escolhido quebrá-la, seu arrependimento poderia dar um exemplo do segundo (2018b, p. 92).

Como se vê, a classificação proposta por Schiller tem por base diferentes modos de encadear eventos em uma trama narrativa. A resistência do herói às inclinações representa o sublime do controle; se ele sofre porque obedece ao que o dever exige temos o sublime da ação mediato; se, por fim, sofre porque não o faz, temos o sublime da ação imediato. O artigo toma aqui, entretanto, uma direção inesperada, ao sugerir que essa última distinção diz respeito não apenas ao “objeto ajuizado”, mas também e mais propriamente ao “modo do ajuizamento”.

Segundo o autor, ajuizamos algo como sublime de um ponto de vista “moral” quando reconhecemos a efetiva ação de um sujeito que segue a lei ética, e de um ponto de vista “estético” se meramente discernimos a destinação para a eticidade do ser humano em geral. Evidentemente, ilustram de modo paradigmático essa diferença os casos de sublime da ação mediato e imediato, respectivamente, mas o que Schiller tem em mente nesse momento não são mais dois tipos de objetos, senão duas espécies de ajuizamento acerca

7 “Do sublime” continha originalmente 97 páginas, das quais 75 haviam sido publicadas no terceiro e 22 no quarto volumes da *Neue Thalia*. Nos *Escritos menores* Schiller preservou, com o título “Sobre o patético”, as 50 últimas (28 do terceiro e 22 do quarto volume).

de objetos. “É totalmente diferente”, sugere em seguida, “se, em nosso juízo, direcionamos nossa atenção para a faculdade moral em geral e para a possibilidade de uma liberdade absoluta da vontade ou para o uso dessa faculdade e para a efetividade dessa liberdade absoluta da vontade” (2018b, p. 92).

Somos capazes de julgar, desse modo, de duas formas independentes. Isso pode ter um resultado convergente, como no caso do sacrifício de Leônidas nas Termópilas, ação que, “ajuizada moralmente”, corresponde à “apresentação da lei ética cumprida em total contradição com os instintos”, e “ajuizada esteticamente”, à “apresentação da faculdade ética independente de toda coação dos instintos” (2018b, p. 93). Mas estas diferentes maneiras de considerar os objetos podem também se contrapor. A autocremação do peregrino Proteus em Olímpia constitui uma ação imoral, uma vez que infringe o dever do autopreservação, mas agrada de um ponto de vista estético, pois “dá testemunho de uma capacidade [*Vermögen*] da vontade de resistir mesmo ao mais poderoso de todos os instintos [...]” (2018b, p. 96).

Schiller procura elucidar essa distinção recorrendo à natureza dúplice de nosso ânimo. Possuímos dois conjuntos de capacidades e a satisfação de cada um deles produz um tipo diferente de sentimento. Quando atendemos às pretensões [*Ansprüche*] da razão, que exige que se deseje o que é bom, obtemos assenso [*Beifall*]; se, entretanto, correspondemos aos interesses [*Anliegen*] do sentido, que apenas carece, mas nada pode exigir, sentimos prazer [*Lust*] (2018b, p. 93). Essas passagens remetem, evidentemente, aos primeiros momentos da “Analítica do belo”, onde Kant classifica em três as espécies de sensações positivas conforme a sua origem.⁸

Mas o texto se afasta em seguida do pensamento kantiano ao sugerir que a vontade é “livre” para obedecer ou não àquilo que o dever comanda. Embora tal exigência seja feita incondicionalmente, é contingente se ela será ou não atendida, daí resultando, em caso positivo, o sentimento de “assenso”. Na filosofia moral de Kant, ao contrário, a noção de liberdade pressupõe justamente a determinação da vontade pela razão.⁹ Retornarei a esse ponto um pouco mais adiante.

De modo análogo, a sensação positiva que corresponde ao “prazer” resulta da satisfação de nossas carências sensíveis, que Schiller remete agora, sem maiores explicações, não mais ao “sentido”, mas à “imaginação”. Ao contrário da razão, essa faculdade não pode, todavia, realizar exigências incondicionadas.¹⁰ É precisamente essa diferença que funda as duas maneiras de avaliar objetos sugeridas pelos tipos mediato e imediato do sublime da ação. Assim, se ajuizamos moralmente o ato de Leônidas, ressaltamos mais a necessidade, imposta pelo dever, de que se haja como ele agiu; se, por outro lado, ajuizamos-lo esteticamente, temos antes em vista o fato de que ele, nessa situação e circunstância específicas, tenha contingentemente agido assim.

Mas se a razão exige que se cumpra o dever, o interesse da imaginação é, nas palavras de Schiller, “conservar-se livre de leis no jogo” (SCHILLER, 2018b, p. 95). A obrigação moral se impõe, portanto, como uma coerção que restringe a liberdade dessa

8 Cf. KANT AA 05: 204.22-213.24.

9 Sobre esse tema, cf. GELLRICH, 1983-1984, p. 321; e ROEHR, 2003, p. 126, para quem essa mudança na concepção schilleriana de liberdade se deve à influência do pensamento de Reinhold, seu colega na Universidade de Jena.

10 “Mas como a fantasia não pode prescrever [algo] à vontade dos indivíduos por meio de sua carência, como a razão prescreve por meio de seu imperativo, a capacidade [*Vermögen*] da liberdade relacionada à fantasia é algo contingente, e tem, por isso, de despertar prazer como acordo do acaso com o (condicionalmente) necessário” (SCHILLER, 2018b, p. 95).

faculdade. Por esse motivo, o autor conclui que essas duas formas de ajuizamento antes se contrapõem do que vêm em auxílio uma da outra, “pois dão ao ânimo duas direções totalmente opostas, uma vez que a conformidade a leis que a razão exige como juíza moral não subsiste com a desobrigação que a faculdade da imaginação requer como juíza estética” (SCHILLER, 2018b, p. 98).

Infelizmente, a sugestiva referência à noção de “jogo” não é ulteriormente abordada nesse texto, o que torna difícil explorar mais profundamente as implicações transcendentais da doutrina schilleriana. Malgrado o brusco deslocamento do “sentido” para a “imaginação”, é impossível deixar de notar, entretanto, a afinidade com o conceito de “impulso lúdico”, desenvolvido nas cartas *Sobre a educação estética do homem* precisamente como um contraponto a uma certa rigidez da razão cuja atuação indiscriminada teria por resultado o comportamento bárbaro que se observa na sociedade ilustrada do século XVIII. De todo modo, essa contraposição entre avaliação moral e estética é introduzida com um propósito bastante claro: recomendar ao poeta fomentar, nos espectadores, o segundo e não o primeiro tipo de ajuizamento.

Essas considerações, de cunho mais poetológico, dominam a parte final de “Sobre o patético”. Schiller insiste, mais uma vez, sobre a importância de jamais perder de vista o fim principal da arte, que é causar o deleite.¹¹ Mas a força estética do sublime da ação não reside “[...] de modo algum no interesse da razão de que se aja de modo justo, mas antes no interesse da faculdade da imaginação de que seja possível o justo agir [...]” (SCHILLER, 2018b, p. 101). Por isso o exemplo paradigmático de objeto propício à representação trágica é aquele que corresponde à subespécie imediata dessa categoria, ou seja, o herói que sofre porque se arrepende de uma transgressão contra o dever revelando, desse modo, uma capacidade para moralidade presente em todo ser humano.

Schiller conclui seu artigo reafirmando a independência entre os domínios da estética e da moral, em termos que remetem diretamente ao início de “Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos”. Apesar da extensão, permito-me citar integralmente essa passagem:

Em juízos estéticos, portanto, estamos interessados não na eticidade por si mesma, mas antes meramente na liberdade, e a primeira só pode agradar nossa faculdade da imaginação na medida em que torna visível a segunda. É, portanto, uma manifesta confusão de fronteiras quando se exige conformidade a fins moral em coisas estéticas, desejando expulsar a faculdade da imaginação de seu legítimo domínio [*Gebiet*] para ampliar o reino da razão. Ou ter-se-á de subjugar-lá totalmente, e então está perdido todo efeito estético; ou ela dividirá seu domínio com a razão, e então pouco será ganho, provavelmente, para a moralidade. Perseguindo dois fins diferentes, correr-se-á o risco de frustrar a ambos. A liberdade da fantasia será aferrada pela conformidade a leis moral, e a necessidade da razão será destruída pela arbitrariedade da faculdade da imaginação (SCHILLER, 2018b, p. 103).

É possível, portanto, caracterizar o movimento da reflexão schilleriana como um esforço para, recorrendo a conceitos tomados de empréstimo à terceira crítica, fundamentar de um ponto de vista transcendental uma posição acerca da tragédia que fora expressa

¹¹ “Mesmo quando põe frente a nossos olhos os mais perfeitos padrões éticos, o poeta não tem outro fim – e não pode ter qualquer outro – a não ser nos deleitar por sua contemplação” (SCHILLER, 2018b, p. 99).

no ano anterior – e que respondia, como indicado, primordialmente ao debate acerca da recepção da *Poética* aristotélica no século XVIII. A originalidade das distinções propostas nesse texto, talvez aquele onde a influência das leituras de Kant se manifesta de modo mais depurado, torna a acusação de subserviência intelectual pouco plausível sob meu ponto de vista.

A guisa de conclusão, gostaria de reforçar esse argumento indicando como essas distinções, na verdade, vão além do contexto das investigações sobre a tragédia de 1792, prenunciando uma doutrina que só ganhará a sua exposição mais completa nos assim chamados escritos de maturidade. Nesse sentido, é preciso compreender de que modo Schiller justifica sua recomendação em favor da produção de juízos estéticos, e não morais, no espectador. Como visto, o poeta deve ter sempre em vista despertar o deleite. Mas qual é, precisamente, a origem dessa sensação?

O pensador responde a essa questão com uma afirmação breve, porém plena de significado se consideramos a direção geral de suas preocupações teóricas: “[...] nada pode nos deleitar senão aquilo que melhora o nosso sujeito, e nada pode nos deleitar espiritualmente senão aquilo que eleva a nossa faculdade espiritual” (SCHILLER, 2018b, p. 99). A estética dá prazer, portanto, porque nos torna seres humanos melhores. O cultivo da arte não apenas depende de condicionantes morais, mas também contribui para o aprimoramento ético – ponto a que “Sobre o fundamento...” fizera alusão sem, entretanto, elucidá-lo.

A explicação desenvolvida por Schiller envolve diretamente a distinção entre avaliação moral e estética, mais uma vez ilustrada pelos objetos que as representam de modo paradigmático. No primeiro caso, aprovamos que um herói tenha agido conforme à moral mas, uma vez que a razão exige o cumprimento incondicional do dever, isso é tudo o que se poderia esperar de qualquer indivíduo particular. No segundo, por outro lado, surpreendemo-nos com a capacidade da humanidade para a moralidade, revelada pelo arrependimento de alguém que tivera inicialmente um comportamento imoral.¹² Como indica o autor,

[...] o juízo estético [...] nos eleva e entusiasma [...] porque nossa carência de liberdade é já adulada pela mera possibilidade de nos livrarmos da coação da natureza. [...] o juízo moral nos limita e humilha [...] porque em cada ato volitivo particular já nos encontramos mais ou menos em desvantagem em relação à lei absoluta da vontade [...]. Lá, balançamos para cima, do real ao possível, do indivíduo até a espécie; aqui, em contrapartida, descemos do possível ao real, e encerramos a espécie nos limites do indivíduo (SCHILLER, 2018b, p. 97).

Ora, essa diferença também se verifica quando consideramos de que modo o ajuizamento pode contribuir para o aprimoramento do espectador. A avaliação moral pouco pode fazer nessa direção, pois o fato de que um indivíduo cumpriu as exigências do dever mostra apenas um uso contingente que ele fez de sua liberdade em certas circunstâncias particulares, o qual não possui nenhuma implicação direta para nós. Compartilhamos com ele, ao contrário, a mera possibilidade da moralidade, e é seu reconhecimento facultado pela avaliação estética que pode elevar nossa faculdade espiritual.

12 “[...] se o sentido moral – a razão – ajuíza uma ação virtuosa, aprovação é o máximo que se pode seguir, pois a razão nunca pode encontrar mais, e raramente pode encontrar tanto quanto exige. Se, em contrapartida, é o sentido estético, a faculdade da imaginação, que ajuíza a referida ação, segue-se um prazer positivo, pois a faculdade da imaginação nunca pode exigir consonância com sua carência, e tem de, portanto, encontrar-se surpresa pela sua satisfação efetiva, como com um acaso feliz” (SCHILLER, 2018b, p. 95-96).

Como afirma Schiller, “é através da mera possibilidade representada de uma vontade absolutamente livre que o seu efetivo exercício agrada nosso sentido estético” (SCHILLER, 2018b, p. 99). Esse prazer, cuja produção deve ser perseguida pelo poeta, expressa o aprimoramento do espectador que discerne, por meio da tragédia, a sua própria potência para a moralidade. Pode-se concluir, portanto, que “Sobre o patético” já estabelece os fundamentos sobre os quais o autor desenvolverá sua posição mais amadurecida acerca das relações entre ética e estética, a qual só ganhará a sua plena formulação dois anos mais tarde, nas cartas *Sobre a educação estética do homem*.

Referências bibliográficas:

- BEISER, Frederick. *Schiller as Philosopher: A Re-Examination*. Oxford: Oxford University, 2005.
- GELLRICH, M. W. On Greek Tragedy and the Kantian Sublime. *Comparative Drama*, v. 18, n. 4, p. 311-334, Winter 1983-1984.
- GUYER, Paul. Feeling and Freedom: Kant on Aesthetics and Morality. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 48, n. 2, p. 137-146, Spring 1990.
- HOFFMEISTER, Karl. *Schiller's Leben, Geistesentwicklung und Werke*, v. 2. Stuttgart: Balz, 1838.
- KANT, Immanuel. *Gesammelte Schriften (Akademische Ausgabe)*. Berlin: Hrsg. von der Königlich-Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, 1902-.
- REGIN, Derc. *Freedom and Dignity: The Historical and Philosophical Thought of Schiller*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1965.
- ROEHR, Sabine. Freedom and Autonomy in Schiller. *Journal of the History of Ideas*, University of Pennsylvania, v. 64, n. 1, p. 119-134, jan. 2003.
- SCHILLER, Friedrich. “Do sublime (para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas)”. In: SÜSSEKIND, Pedro (org.) *Do sublime ao trágico*. Tradução de Pedro Süssekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, pp. 19-52.
- _____. “Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos”. In: VIEIRA, Vladimir (org.). *Objetos trágicos, objetos estéticos*. Tradução de Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2018, pp. 17-38.
- _____. “Sobre o patético”. In: VIEIRA, Vladimir (org.). *Objetos trágicos, objetos estéticos*. Tradução de Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2018, pp. 69-104.
- ÜBERWEG, Friedrich. *Schiller als Historiker und Philosoph*. Leipzig: Carl Reiner, 1884.
- VIEIRA, Vladimir. “A tragédia e os afetos em Schiller”. In: DUARTE, Pedro; CORREIA, Adriano; VIEIRA DA SILVA, Cíntia (orgs.). *Coleção XVII Encontro: Estética*. São Paulo: ANPOF, 2017, p. 46-58.