

Estética

Anais do GT no XIX Encontro da ANPOF

Taisa Helena Pascale Palhares
(Organizadora)

COLEÇÃO
ANPOF
XIX
ENCONTRO



Desde 2013, a ANPOF tem publicado os trabalhos apresentados em seus encontros sob a forma de livros, com o objetivo não apenas de divulgar as pesquisas de estudantes e professores e professoras, mas também de estimular o debate filosófico na área. Esse esforço é particularmente relevante, pois proporciona uma oportunidade única de reunir uma significativa presença de colegas de todo o Brasil, conectando pesquisas e regiões que nem sempre estão em contato. Dessa maneira, a Coleção ANPOF representa um retrato do estado da pesquisa filosófica em um determinado momento.

Estética

Anais do GT no XIX Encontro da ANPOF

Estética

Anais do GT no XIX Encontro da ANPOF

Taisa Helena Pascale Palhares
(Organizadora)



© 2024 ANPOF

Gerente Editorial

Junior Cunha

Conselho Editorial

Ana Karine Braggio

Gustavo Rohte de Oliveira

Jaqueline Thais de Souza

José Francisco de Assis Dias

Júlio da Silveira Moreira

Pietra Maria Gulak Welter

Reginaldo César Pinheiro

Ronaldo de Oliveira

Produção Editorial

Ammy Lee Vitória

Daniela Valentini

José Luiz G. Mariani

Medéia Lais Reis

Mônica Chiodi

Instituto Quero Saber

www.institutoquerosaber.org

editora@institutoquerosaber.org

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

E79	Estética. Anais do XIX Encontro da ANPOF / organizadora, Taisa Helena Pascale Palhares. 1. ed. e-book - Toledo, Pr.: Instituto Quero Saber, 2024. 174 p. il: color. (Coleção do XIX Encontro Nacional de Filosofia da ANPOF) Modo de Acesso: World Wide Web: < https://www.institutoquerosaber.org/editora > ISBN: 978-65-5121-081-5 DOI: https://doi.org/10.58942/eqs.112 1. Filosofia. CDD 22. ed. 100
-----	--

Rosimarizy Linaris Montanhano Astol – Bibliotecária CRB/9-1610

Este livro foi editado pelo Instituto Quero Saber em parceria com a ANPOF.
O teor da publicação é de responsabilidade exclusiva de seus respectivos autores.

ANPOF – Associação Nacional de Pós-Graduação em Filosofia

Diretoria 2023-2024

Érico Andrade Marques de Oliveira (UFPE), presidente

Eduardo Vicentini de Medeiros (UFSM), secretário-geral

Tessa Moura Lacerda (USP), secretária-adjunta

Judikael Castelo Branco (PROF-FILO/UFT), tesoureiro-geral

Francisca Galiléia Pereira da Silva (UFC), tesoureira-adjunta

Georgia Cristina Amitrano (UFU), diretora de comunicação

Solange Aparecida de Campos Costa (UESPI), diretora editorial

Conselho Fiscal

Taís Silva Pereira (PPFEN-CEFET/RJ)

Ester Maria Dreher Heuser (Unioeste)

Castor Bartolomé Ruiz (Unisinos)

Diretoria 2021-2022

Susana de Castro Amaral Vieira (UFRJ), Presidente

Patrícia Del Nero Velasco (UFABC), Secretaria Geral

Tessa Moura Lacerda (USP), Secretária Adjunta

Agnaldo Cuoco Portugal (UnB), Tesouraria

Cláudia Maria Rocha Oliveira (FAJE), Tesouraria Adjunta

Érico Andrade Marques de Oliveira (UFPE), Diretoria de Comunicação

Tiegue Vieira Rodrigues (UFSM), Diretoria Editorial

Conselho Fiscal

Juliele Sievers (UFAL)

Georgia Cristina Amitrano (UFU)

Cesar Candiotto (PUCPR)

Apresentação da Coleção do XIX Encontro Nacional de Filosofia da ANPOF

Quando eu era criança, durante muito tempo pensei que os livros nascessem em árvores, como pássaros. Quando descobri que existiam autores, pensei: também quero escrever um livro.

Então, escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra morde a isca, alguma coisa se escreveu.

Clarice Lispector

A Associação Nacional de Pós-graduação em Filosofia realizou entre 10 e 14 de outubro de 2022 seu XIX Encontro Nacional. O evento foi totalmente presencial, em Goiânia/GO, com apenas algumas poucas conferências feitas de forma remota. Foi o primeiro da Associação na região Centro-Oeste. Além disso, é importante salientar que a presidência da ANPOF nesta gestão foi realizada pela professora Susana de Castro (UFRJ), sendo ela a terceira mulher a presidir a Associação em quase quatro décadas de sua existência.

O Encontro reuniu mais de 2 mil participantes em 70 Grupos de trabalhos, 53 Sessões Temáticas e na V Anpof Educação Básica e ainda ofereceu 10 minicursos, promoveu debates em seis mesas redondas e lançou mais de 120 livros da comunidade filosófica. A Universidade Federal de Goiás e seu Programa de Pós-graduação em Filosofia e a Pontifícia Universidade Católica de Goiás foram as instituições anfitriãs do evento.

A edição de 2022 também foi marcada pelo retorno presencial ao encontro da ANPOF após a pandemia de COVID-19, o que tornou ainda mais forte e necessário os afetos e debates produzidos no encontro. Vale também frisar a marcante participação virtual de Ailton Krenak, Silvia Federici e Françoise Vergès, que contribuíram para pensar questões emergentes e atuais. Outra conferência marcante foi realizada

presencialmente pelo filósofo de Guiné Bissau, Filomeno Lopes, autor de obras significativas sobre a Filosofia Africana, como *Filosofia em volta do fogo*, *Filosofia sem feitiço*, *E Se a África desaparecesse do Mapa Mundo?*, *Uma reflexão filosófica* e *Da mediocridade à excelência: reflexões filosóficas de um imigrante africano*

Desde 2013, a ANPOF tem publicado os trabalhos apresentados sob a forma de livros, com o objetivo não apenas de divulgar as pesquisas de estudantes e professores e professoras, mas também de estimular o debate filosófico na área. Esse esforço é particularmente relevante, pois proporciona uma oportunidade única de reunir uma significativa presença de colegas de todo o Brasil, conectando pesquisas e regiões que nem sempre estão em contato. Dessa maneira, a Coleção ANPOF representa um retrato do estado da pesquisa filosófica em um determinado momento, reunindo trabalhos apresentados em GTs e STs.

Essa coleção desempenha um papel crucial também na disseminação do conhecimento filosófico, tornando disponíveis trabalhos acadêmicos de alta qualidade para um público mais amplo. Essa disseminação é essencial para a formação de estudantes, pesquisadores e entusiastas da filosofia. Além disso, ao publicar obras de autores brasileiros vinculados às pesquisas realizadas nos programas de pós-graduação filosóficos do país, a coleção destaca e enaltece a produção nacional em filosofia, consolidando a presença do pensamento brasileiro na cena filosófica internacional.

É importante registrar nesta “Apresentação” a dinâmica utilizada no processo de organização dos 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 em Filosofia. Em termos práticos, o processo seguiu três etapas: 1. Cada pesquisador(a) teve um período para submissão dos seus trabalhos,

enviados diretamente para os GTs; 2. Período de avaliação, adequação e reavaliação dos textos por parte das coordenações e membros dos GTs; 3. Envio dos textos aprovados para a Diretoria Editorial, que nesta edição teve o apoio essencial do Instituto Quero Saber, responsável pela editoração dos textos.

Esperamos que o resultado final desse processo seja uma expressão positiva e democrática dos debates que vêm sendo travados em nossa comunidade e que o público leitor tenha nelas um retrato instigante das pesquisas mais atuais da área.

Reiteramos nossos agradecimentos pelos esforços da comunidade acadêmica, tanto no que diz respeito à publicação das pesquisas em filosofia atualmente conduzidas no Brasil quanto à colaboração intensiva para realizar, mesmo diante do considerável trabalho envolvido, nossas atividades de maneira colegiada.

Boa leitura!

Diretoria ANPOF

Sumário

<i>Apresentação</i>	13
O ambíguo prazer com o belo na <i>Crítica da faculdade do juízo</i>	
<i>Vladimir Vieira</i>	15
A filosofia musical de Nietzsche enquanto ruptura com o sujeito moderno clarividente	
<i>Demétrius Alexandre da Silva Souza</i>	33
O ser que acontece em Luigi Pareyson	
<i>Íris Uribe</i>	47
Para um pluralismo da arte, um pluralismo conceitual	
<i>Thobila Gabriela de Lima Costa Sousa</i>	65
Branda insubordinação: um olhar para a produção artística feminina através de Georgina de Albuquerque e Júlia Lopes de Almeida	
<i>Rayani Rodrigues Melo</i>	83
“Uma estrutura de pesquisa incessante”: o uso das perguntas na poesia de Marília Garcia	
<i>Jessica Di Chiara Salgado</i>	101
Caminhar entre formas de fazer arte: esboço de um diálogo entre Tarkovski, Ibsen e Rancière	
<i>Ana Carolina Calenzo Chaves</i>	117

**A cosmovisão de Kopenawa diante da comunicologia de
Flusser**

Rodrigo Duarte.....131

**Arte, comunidade e tecnologia: reflexões a partir da
pandemia**

Pedro Duarte 151

Pilpul da moda

Luciana Nacif163

Apresentação

Neste volume estão reunidos dez artigos resultantes de comunicações que foram apresentadas no XX Congresso Nacional da ANPOF, no interior do GT de Estética, em Goiânia. É importante observar que contamos com uma grande diversidade de Programas de origem dos pesquisadores, o que sinaliza o crescimento e o fortalecimento da Estética entre nós. Outro aspecto positivo é o de termos contado com comunicações apresentadas por pesquisadores em diferentes estágios de suas carreiras, o que possibilitou uma grande troca de experiências e referências entre docentes, doutores e pós-graduandos.

Os artigos que se encontram aqui representam alguns dos muitos temas estudados pela estética, desde problemas concernentes à própria definição da arte e da estética, às relações entre arte e tecnologia, passando pela análise de obras e artistas singulares.

Autores da estética moderna e contemporânea, como Kant e Nietzsche estão presentes no artigo de Vladimir que enfrenta o problema clássico de como compatibilizar a pretensão à universalidade atribuída por Kant aos juízos reflexionantes estéticos com o fato destes se fundarem meramente sobre um sentimento, mostrando que a obra apresenta duas alternativas de resposta, sendo uma mais sistemática e, outra, mais antropológica, baseada na ideia de vivificação das faculdades e por Demétrius Alexandre da Silva Souza, que parte da filosofia de música de Nietzsche como forma de crítica à noção moderna de sujeito e à primazia historicamente dada à visão pela filosofia, como sentido mais privilegiado, em detrimento da audição. A teoria da formatividade de Pareyson também está presente, juntamente com sua noção de operação artística. Acerca das dificuldades da estética para lidar com o pluralismo da arte contemporânea, Thobila Gabriela de Lima Costa Sousa propõe um pluralismo conceitual.

Dentre os artigos dedicados a analisar obras e artistas singulares, Ana Carolina Calenzo Chaves se vale da ideia de espectador emancipado, proposta por Rancière, para estabelecer um paralelo entre Tarkovski e Ibsen; Rayani Rodrigues Melo, reflete acerca da condição das artistas mulheres no final do século XIX, a partir da obra de Georgina de Albuquerque e Júlia Lopes de Almeida, enquanto Jessica Di Chiara Salgado investiga o método de criação empregado pela poeta contemporânea Marília Garcia para reivindicar para a poesia o estatuto filosófico.

A tecnologia e suas relações com a arte e com a estética estão presentes no artigo de Rodrigo Duarte, que se propõe a investigar o uso de dispositivos tecnológicos por Kopenawa à luz do conceito de tecnoimagem de Flusser. Pedro Duarte chama a atenção para a importante função que coube à arte durante o período da pandemia e para o fato de que em grande parte foi a tecnologia aquilo que permitiu que a arte continuasse a ser criada e fruída a despeito do isolamento, enquanto Luciana Nacif, ao discutir a moda enquanto objeto pertencente ao campo da estética analisa o papel fundamental da tecnologia no sistema contemporâneo da moda, sobretudo devido ao poder das plataformas digitais.

Temos assim, nestes dez artigos, uma pequena amostragem da diversidade de temas e autores discutidos no Encontro, refletindo a personalidade e o espírito do GT de Estética.

Rosa Gabriella de Castro Gonçalves (UFBA)

O ambíguo prazer com o belo na *Crítica da faculdade do juízo*

Vladimir Vieira¹

DOI: <https://doi.org/10.58942/eqs.112.01>

1 Introdução

Um dos modos mais habituais de apresentar o projeto que Kant pretende levar a cabo na *Crítica da faculdade do juízo* consiste na tentativa de elucidar aquilo que o filósofo caracteriza como o aspecto “peculiar” do juízo de gosto, a saber, que ele ergue “pretensão ao assentimento de qualquer um, como se fosse objetivo” (*KU*, AA 05: 281.33-34)², mas “não se funda de modo algum em conceitos, e não é, acima de tudo, conhecimento, mas antes apenas um juízo estético” (*KU*, AA 05: 282.19-20). O estranho nessa formulação é, evidentemente, o fato de que nos vemos autorizados, e mesmo compelidos, a exigir que todos concordem com nossas avaliações estéticas embora elas se fundem em um mero sentimento de prazer. Em diversas situações, reconhecemos, afinal, esse sentimento como algo de ordem privada, que não temos motivos para esperar dos outros e talvez sequer sejamos capazes de comunicar adequadamente.

¹ Doutor em filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e professor associado do Departamento de Filosofia da Universidade Federal Fluminense. Atua nas áreas de estética e filosofia moderna, com ênfase especial sobre a doutrina kantiana, seus precursores e desdobramentos. Publicou artigos sobre autores tais como Kant, Schiller, Schopenhauer, Nietzsche e Hume, e traduziu para o português os ensaios teóricos de Schiller sobre o sublime e a tragédia. Ocupa no momento o cargo de presidente da Associação Brasileira de Estética (ABRE). E-mail: vladimirvieira@id.uff.br

² Todas as traduções empregadas nesse artigo são de minha autoria.

Não obstante, isso é precisamente o que estaríamos fazendo ao proferir juízos de gosto. A convicção de que qualquer um deve concordar conosco manifesta-se na própria forma do juízo que, tomada de empréstimo aos juízos de conhecimento, parece querer aplicar o predicado “belo” ao objeto de que se predica a beleza. Como insiste o filósofo, entretanto, nesse caso “referimos a representação não ao objeto por meio do entendimento [...], mas ao sujeito e ao seu sentimento de prazer e desprazer por meio da faculdade da imaginação” (*KU*, AA 05: 203.09-12). Nossas avaliações estéticas não nos ajudam a compreender aquilo que temos diante de nós, antes tornam manifesto o modo como nos sentimos. Logo, conclui Kant,

O juízo de gosto diferencia-se do lógico no fato de que o último subsume uma representação sob conceitos de objeto, o primeiro, contudo, não subsume de modo algum sob um conceito [...]. Entretanto, ele é semelhante ao último no fato de que pretende uma universalidade e necessidade, mas não segundo conceitos de objeto, conseqüentemente uma universalidade e necessidade meramente subjetiva (*KU*, AA 05: 286.32-287.02).

Mas o que poderia significar universalidade e necessidade subjetiva, e de que modo somos capazes de reclamá-la? Esclarecer a peculiaridade do juízo de gosto envolve, precisamente, a busca de uma solução para esse problema. Kant lança mão aqui da estratégia que caracteriza mais fundamentalmente o momento crítico de seu pensamento: investigar o que se pode determinar a priori acerca do modo como funciona nosso ânimo. Segundo o filósofo, há uma certa disposição de nossas faculdades — da qual participam, no caso do belo, imaginação e entendimento — que está ligada à manifestação de prazer no sujeito. Em tal situação, o sentimento vincula-se, portanto, a estruturas transcendentais compartilhadas por todos os seres humanos. Sendo assim, é legítimo esperar que, frente aos mesmos objetos, ele seja igualmente suscitado nos outros. Eis, em poucas palavras, o que nos

autorizaria a exigir de qualquer um assentimento para nossas avaliações estéticas.

Como apontado por inúmeros comentadores, a aparente simplicidade desse argumento oculta, na verdade, muitas dificuldades críticas. Se é razoável admitir que nossas faculdades operam do mesmo modo em todos os seres humanos, isso seria suficiente para assegurar a comunicabilidade de um sentimento que se vincula a seu uso?³ Que tipo de “exigência” esse uso transcendental nos facultaria dirigir aos demais? Trata-se de uma expectativa factual de assentimento em relação a certos objetos dadas circunstâncias ideais de ajuizamento, ou antes de algo que, a exemplo do dever moral, temos o direito de reclamar de qualquer sujeito racional?⁴ Em que medida a solução kantiana careceria da confirmação empírica que o primeiro caso poderia fornecer?⁵

Nesse trabalho, pretendo abordar uma dificuldade adicional que não recebeu ainda, em minha opinião, tanta atenção dos intérpretes. Um elemento central da solução esboçada por Kant consiste na sugestão de que, em presença do objeto belo, imaginação e entendimento se dispõem de um modo que causa prazer no sujeito, e que pode ser determinado a priori. Qual a natureza, entretanto, dessa relação transcendental e por que ela suscita em nós esse sentimento? Como mostrarei a seguir, a primeira parte da terceira crítica oferece ao menos duas respostas diferentes para essa questão. Se privilegiamos a “Introdução”, é possível desenvolver uma leitura mais sistemática, que destaca a concordância contingente da natureza com as condições subjetivas do ajuizamento reflexivo em geral; ao passo que o texto da própria “Analítica do belo” parece indicar uma interpretação de caráter mais antropológico, segundo

³ cf. Guyer, 1997, p. 255-256; 261-262.

⁴ cf. Rogerson, 1982; Guyer, 1997, p. 123-130; Rind, 2000; Allison, 2001, p. 103-104; 146-148.

⁵ Essa parece ser a posição defendida por Salim Kemal (1992), por exemplo, cf. p. 87-103.

a qual o jogo livre despertaria um “avivamento” do ânimo por meio do movimento recíproco entre as duas faculdades.⁶

2 O prazer da reflexão

Na “Introdução”, o prazer que está na base do ajuizamento estético é apresentado como um caso particular da reflexão em geral. O ponto de partida para essa argumentação é a célebre distinção entre juízos determinantes e reflexionantes apresentada no início da seção IV:

A faculdade do juízo em geral é a capacidade [*Vermögen*] de pensar o particular como contido no universal. Se é dado o universal (a regra, o princípio, a lei), a faculdade do juízo que subsume o particular a ele é *determinante* (também quando ela, como faculdade a *priori* do juízo, fornece as condições conforme as quais, unicamente, se pode subsumir àquele universal). Se, contudo, é dado apenas o particular para o qual ela deve encontrar o universal, a faculdade do juízo é meramente *reflexionante* (*KU*, AA 05: 179.19-26).

A relevância desse problema para a obra de Kant justifica-se, entre outras razões, por tornar evidente que certas operações realizadas pelo juízo exigem um princípio a priori próprio dessa faculdade — seguindo-se, desse modo, também a necessidade de redigir uma terceira crítica para analisá-lo e, possivelmente, deduzi-lo. Conceitos empíricos funcionam como regras que conduzem a atividade judicativa com vistas a determinar se o que temos diante de nós é, de fato, o caso daquilo que

⁶ Ao tratar do prazer estético na terceira crítica, a maior parte dos comentadores refere-se seja ao princípio da “conformidade a fins formal” definido na seção V da “Introdução”, seja ao “jogo livre” entre imaginação e entendimento abordado especialmente em diferentes momentos da “Analítica do belo”. Desse modo, estaria fundamentada a sua origem transcendental que, livre tanto de deleites sensíveis quanto de conceitos, permitiria ao sujeito erguer pretensão de validade universal para juízos que têm uma base meramente subjetiva. A questão que proponho aqui, e que raramente é tematizada nos estudos dessa obra, consiste em saber por que, em qualquer dos dois casos, vivenciamos esse sentimento. Nesse sentido, o presente trabalho possui afinidades com pesquisas mais recentes sobre o estatuto do prazer estético, e do prazer em geral, no pensamento kantiano, como discutirei mais abaixo.

predicamos do sujeito. Na ausência deles, “a faculdade do juízo reflexionante, que tem a obrigação de elevar-se do particular na natureza ao universal, carece, portanto, de um princípio que ela não pode tomar de empréstimo à experiência” (*KU*, AA 05: 180.05-08).

O tema não é, a rigor, inteiramente estranho ao pensamento kantiano. No “Apêndice à Dialética Transcendental”, encontramos a indicação análoga de que, quando queremos deduzir o particular do universal, há situações em que:

[...] o universal já está dado e conhecido”, e outras em que ele “é admitido apenas problemáticamente, e é uma mera ideia; o particular é conhecido, mas a universalidade das regras para essa consequência é ainda um problema (*KrV*, AA 03: 429.11-17).

A *Crítica da razão pura*, todavia, descreve essa atividade anímica como um mero uso regulativo da razão — que o filósofo distingue, conforme o caso, pelos termos “apodítico” ou “hipotético”. Em 1790, essa posição parece ter sido reformulada, uma vez que cabe agora à terceira das faculdades superiores, o juízo, a execução de tais operações.

Como revela a sequência do texto, a atividade reflexionante explica, em última análise, de que modo somos capazes de formar conceitos empíricos. Eles são empregados para obter uma experiência concatenada da natureza, na qual seus objetos se deixam organizar sistematicamente em uma hierarquia de gêneros e espécies, ou de leis empíricas progressivamente mais universais. Tal possibilidade, todavia, não pode ser assegurada a priori. À luz do que Kant demonstrara na primeira crítica, os fenômenos possuem necessariamente uma unidade formal, pois “o entendimento está, com efeito, a priori de posse de leis universais da natureza sem as quais não poderia existir sequer objeto de uma experiência” (*KU*, AA 05: 184.28-30). Nada pode ser afirmado, entretanto, sobre a sua matéria.

Ora, para formar conceitos empíricos precisamos, justamente, comparar vários objetos do ponto de vista material a fim de reter o que é comum e descartar o que é diferente — operação cujo sucesso, como indicado acima, não podemos determinar a priori. Nada nos impede, com efeito, de pensar um tal grau de multiplicidade na natureza que a disparidade de seus fenômenos excederia em muito aquilo que nossas faculdades cognitivas são capazes de organizar. Como sugere Kant,

[...] a diversidade específica das leis empíricas da natureza [...] poderia ser tão grande que seria impossível para nosso entendimento descobrir nela uma ordenação apreensível [...] e fazer de um material tão confuso para nós [...] uma experiência concatenada (*KU*, AA 05: 185.26-34).⁷

Desse modo, o filósofo conclui que, para refletir, a faculdade do juízo carece de um princípio a priori adicional: a pressuposição heurística de que a natureza não é excessivamente complexa para ser organizada sistematicamente por um intelecto finito como o nosso. Trata-se de uma

[...] lei da especificação da natureza em vista de suas leis empíricas que ela não conhece a priori na natureza, antes aplica em prol de uma ordenação cognoscível para nosso entendimento na divisão que faz de suas leis universais [...] (*KU*, AA 05: 186.01-05).

Sem isso, restaria inexplicada a nossa capacidade de formar conceitos empíricos⁸.

⁷ No “Apêndice à Dialética Transcendental”, lemos que “se houvesse entre os fenômenos que se nos apresentam uma tão grande diversidade, não quero dizer segundo a forma (pois nisso podem ser semelhantes uns aos outros), mas segundo o conteúdo, i. e., segundo a multiplicidade de seres existentes, que mesmo o entendimento humano mais aguçado não pudesse encontrar a menor semelhança por meio de comparação de um com o outro (um caso que se pode muito bem pensar), então a lei lógica dos gêneros não teria absolutamente lugar; nem mesmo algum conceito de gênero ou qualquer conceito universal, não teria lugar sequer um entendimento, que tem a ver apenas com tais conceitos” (*KrV*, AA 03: 433: 14-23).

⁸ Do mesmo modo, Kant conclui, no “Apêndice à Dialética Transcendental”, que “se deve ser aplicado à natureza (no que compreendo apenas objetos que nos são dados), o princípio lógico dos gêneros pressupõe também um princípio transcendental. Segundo este, será necessariamente pressuposta no múltiplo de uma experiência possível a homogeneidade

Na seção VI, Kant sugere que temos prazer sempre que levamos a bom termo uma tarefa cujo sucesso não está assegurado de antemão. Mas esse é precisamente o caso da reflexão: não temos como assegurar a priori tal possibilidade, de modo que, a cada vez que formamos um novo conceito, a natureza revela-se nessa instância sistematicamente organizável, ou seja, conforme à lei da especificação que a faculdade do juízo dá a si mesma ao realizar essa atividade. Para o filósofo, portanto, “descobrir que duas ou mais leis naturais heterogêneas são unificáveis em um princípio que abarca ambas é o fundamento de um prazer bastante notável, frequentemente mesmo uma admiração” (*KU*, AA 05: 187.23-26) — ainda que, conforme passemos a utilizar com maior frequência o conceito, esse sentimento termine deixando de ser percebido.

Por fim, na seção VII, os juízos sobre o belo são caracterizados como casos particulares da reflexão em geral. Para Kant, mesmo a mera apreensão da forma de um objeto na intuição leva o ânimo a considerá-lo em relação às exigências de unidade sistemática que devem ser atendidas quando formamos conceitos empíricos: “aquela apreensão [...] nunca pode ocorrer sem que a faculdade do juízo reflexionante, também sem propósito, ao menos a compare com a sua capacidade [*Vermögen*] de referir intuições a conceitos” (*KU*, AA 05: 190.03-05). Assim, mesmo sem a intenção de conhecê-los, percebemos às vezes que certos objetos são conformes ao princípio a priori empregado no ajuizamento reflexivo. O prazer daí resultante consiste, precisamente, na constatação da “sua adequação às faculdades cognitivas que estão em jogo na faculdade de juízo reflexionante” (*KU*, AA 05: 189.36-190.01), a saber, que “nessa comparação a faculdade da imaginação (como faculdade das intuições a priori) foi posta, sem propósito, em concordância com o entendimento

(embora não se possa determinar a priori o seu grau), pois sem ela não seriam possíveis quaisquer conceitos empíricos, portanto qualquer experiência” (*KrV*, AA 03: 23-29).

(como faculdade dos conceitos) por meio de uma dada representação” (KU, AA 05: 190.05-08)⁹.

Como se vê, o percurso argumentativo desenvolvido na “Introdução” sugere que o prazer no qual se fundam os juízos de gosto tem lugar porque logramos concluir, ainda que de modo não intencional, uma tarefa contingente. O objeto belo mostra-se fortuitamente conforme ao princípio a priori da reflexão, na medida em que sua forma, sintetizada pela imaginação, parece atender às exigências de unidade do entendimento para a formação de conceitos empíricos, reiterando, nessa instância, a adequação da natureza ao nosso propósito de organizá-la sistematicamente. A relação transcendental entre essas duas faculdades é primordialmente caracterizada, portanto, pelo resultado que produz.

3 O prazer do movimento

Ao longo da “Analítica do belo”, Kant não volta a abordar de modo sistemático a questão acerca da fundamentação transcendental do prazer estético. Encontramos apenas referências esparsas a esse problema, especialmente no segundo e quarto dos seus “momentos”, assim como nos parágrafos que antecedem a “Dedução”. Isso não representaria qualquer dificuldade crítica se elas confirmassem a solução que fora apresentada entre as seções IV e VII da “Introdução”. A análise dessas passagens revela, entretanto, uma situação bastante diferente.

Tomemos, de início, o §9, que conclui o segundo momento e menciona, precisamente, discutir se “no juízo de gosto o sentimento de prazer vem antes do ajuizamento do objeto, ou este daquele” (KU, AA 05: 216.30-32). Previsivelmente, Kant responde a essa pergunta com a segunda opção, em termos ainda compatíveis com o que fora dito na

⁹ Minha leitura coincide, nesse ponto, com a de Melissa Zinkin (2012, p. 449), para quem “a diferença entre o prazer envolvido na cognição e em juízos reflexionantes de gosto é meramente quantitativa

“Introdução”: não é o prazer que dispõe as faculdades a ajuizar, o que configuraria o caso do agrado meramente sensorial, antes é o próprio ajuizamento, como disposição transcendental entre imaginação e entendimento, que desperta esse sentimento¹⁰. Podemos reivindicar assentimento universal para os juízos que dele se seguem porque tais estruturas, descritas de modo a priori, podem ser pressupostas em qualquer um.

Mas ao indagar, na sequência do texto, se tomamos consciência dessa relação de maneira estética ou intelectual, o filósofo a descreve de um modo que parece agregar outras dimensões à caracterização que fora proposta na parte inicial de sua obra. Trata-se, agora, de um “acordo subjetivo recíproco [*wechselseitig*] das faculdades cognitivas” (KU, AA 05: 218.27-28), de um:

[...] avivamento [*Belebung*] de ambas as faculdades (da faculdade da imaginação e do entendimento) para uma atividade indeterminada, porém concordante [*einhellig*], ocasionada por meio da dada representação (KU, AA 05: 219.04-07).

Com efeito, somos apenas capazes de perceber o sentimento de prazer por meio da “sensação do efeito que consiste no jogo facilitado de ambas as faculdades do ânimo (da faculdade da imaginação e do entendimento) avivadas por meio da harmonização [*Zusammenstimmung*] recíproca” (KU, AA 05: 219.14-16).

As noções de “avivamento” e “reciprocidade” são novas na descrição da relação transcendental que despertaria prazer no sujeito — os termos não são sequer mencionados na “Introdução”. Lá, como vimos,

¹⁰ “Esse mero ajuizamento subjetivo (estético) do objeto, ou da representação por meio da qual ele é dado, vem antes, portanto, do prazer com ele, e é o fundamento desse prazer com a harmonia das faculdades cognitivas” (KU, AA 05: 218.08-10). Como indica corretamente Fiona Hughes (2017, p. 384), é importante compreender aqui o juízo [*Urteil*] como expressão do ajuizamento [*Beurteilung*], termo com o qual Kant indica a relação transcendental específica responsável pelo prazer estético — sob pena de tornar seu argumento circular (cf. tb. p. 386; 388-389).

ele corresponderia à conclusão bem-sucedida de uma tarefa contingente: a natureza mostra-se conforme às exigências de organicidade que reclamamos de nosso conhecimento, como se “um entendimento (ainda que não o nosso) a tivesse dado em prol de nossas faculdades cognitivas, para tornar possível um sistema da experiência segundo leis naturais particulares” (*KU*, AA 05: 180.23-26). Mas, no §9, esse sentimento parece resultar antes do efeito positivo produzido pela mera atividade para a qual somos despertados pelo objeto — uma espécie de “vivacidade” anímica. Há aqui, portanto, uma duração da experiência, um vai e vem entre imaginação e entendimento que é relevante para a qualificação daquilo que o sujeito vivencia.

Essa caracterização cinética do acordo entre imaginação e entendimento se faz presente em praticamente todos os trechos da “Analítica do belo” nos quais se discute a conexão entre o prazer que está na base do ajuizamento estético e as estruturas transcendentais que lhe servem de fundamento¹¹. No §12 — no início do terceiro momento, portanto — Kant volta a sugerir que esse sentimento corresponde à percepção mesma do jogo livre, que “contém um fundamento de determinação da atividade do sujeito em vista do avivamento de suas faculdades cognitivas” (*KU*, AA 05: 222.23-24). A fruição demorada dos objetos belos é, ademais, comparada à de um atrativo que “repetidamente desperta a atenção quando o ânimo está passivo” (*KU*, AA 05: 222.35-37).

¹¹ Salvo melhor juízo, encontramos apenas no final do §39 uma passagem que poderia ser remetida à argumentação exposta na “Introdução”, uma vez que Kant também menciona explicitamente aqui a formação de conceitos empíricos: “Sem possuir qualquer fim ou princípio como fio de direção, esse prazer acompanha a apreensão comum de um objeto por meio da faculdade da imaginação, como faculdade da intuição, em referência ao entendimento, como faculdade dos conceitos, por meio de um procedimento da faculdade do juízo que ela também tem de exercer em prol da experiência mais comum; apenas que aqui ela é obrigada a fazê-lo para perceber um conceito empírico objetivo, lá (no ajuizamento estético), contudo, para perceber a adequação da representação à ocupação harmônica (subjetivamente conforme a fins) de ambas as faculdades cognitivas em sua liberdade, i. e., para sentir com prazer o estado da representação” (*KU*, AA 05: 292.25-35).

Do mesmo modo, no quarto momento, o filósofo se refere à disposição das faculdades transcendentais ligada ao ajuizamento estético como aquela que, permanecendo a mesma empregada na experiência ordinária, é também “em geral a mais benéfica para o avivamento de ambas as faculdades do ânimo (uma pela outra) no propósito do conhecimento (de objetos dados)” (KU, AA 05: 238.35-239.01). E, na dedução, as ideias de “avivamento” e “reciprocidade” surgem mais uma vez explicitamente articuladas. Como lemos de modo inequívoco no §35, “o juízo de gosto tem de se basear em uma mera sensação da faculdade da imaginação em sua liberdade e do entendimento com sua legalidade que se avivam reciprocamente”¹².

A coincidência temática e terminológica que se observa ao longo de toda a “Analítica” sugere, desse modo, uma explicação para o prazer estético diferente daquela que encontramos na “Introdução”. E, com efeito, é possível esboçar uma leitura consistente nessa direção recorrendo, principalmente, a trechos selecionados da *Antropologia de um ponto de vista pragmático*.¹³ De início, é importante observar que, ainda na terceira crítica, Kant caracteriza esse sentimento de modo recorrente como percepção de um acréscimo em nossas forças vitais. A célebre passagem do §23 que compara belo e sublime fornece suficiente evidência a esse respeito:

¹² No §34, Kant refere-se ainda à “conformidade a fins subjetiva recíproca de que se mostrou acima que sua forma em uma dada representação seria a beleza do objeto” (KU, AA 05: 286.10); e, no §38, que o juízo estético “subsume sob uma relação que apenas pode ser sentida [empfindbar] da faculdade da imaginação e do entendimento que se afinam [stimmen] entre si reciprocamente na forma representada do objeto” (KU, AA 05: 291.01-03).

¹³ Nesse momento, é importante esclarecer as limitações do que proponho aqui. Nas últimas duas décadas, tem se observado um crescente interesse em compreender como são concebidas as emoções na filosofia kantiana, e em particular o comprazimento estético. Há, contudo, pouco consenso entre os intérpretes mesmo sobre os termos mais fundamentais postos em jogo nesse debate. Dialogar criticamente com tais posições com vistas a construir uma teoria consistente sobre o prazer que está na base de nossos juízos de gosto excederia, certamente, o escopo do presente trabalho. Meu objetivo é bem mais modesto: pretendo apenas mostrar que há diversos indícios na *Antropologia* que reforçam a conexão entre atividade anímica e prazer que encontramos na “Analítica do belo”.

[...] esse (o belo) comporta diretamente um sentimento da promoção da vida, e é por isso unificável com atrativos e uma faculdade da imaginação lúdica; aquele (o sentimento do sublime), contudo, é um prazer que surge apenas indiretamente, a saber, de modo que ele é gerado pelo sentimento de uma momentânea interrupção das forças vitais e de sua efusão imediatamente subsequente, e tanto mais forte [...] (KU, AA 05: 244.32-245.05).

Segundo o §1, sempre que temos prazer com uma representação, ela é, de um modo geral, “referida inteiramente ao sujeito e, na verdade, a seu sentimento vital sob o nome de sentimento de prazer ou desprazer” (KU, AA 05: 204.07-09). Com isso não se quer dizer, evidentemente, que todo sentimento dessa ordem possui a mesma origem, mas antes que, seja ela ligada ao agradável, ao belo ou ao bom, sua manifestação será sempre percebida subjetivamente do mesmo modo, a saber, como um sentimento de “promoção da vida”.¹⁴ Kant desenvolve esse ponto com maior detalhe em uma das últimas passagens da “Observação geral” que se segue à “Analítica do sublime”:

Também não se pode negar que todas as representações em nós, sejam elas objetivamente apenas sensíveis, ou completamente intelectuais, podem ser subjetivamente ligadas com deleite ou dor, por mais que não se possa notá-los (porque elas como um todo afetam o sentimento de vida, e nenhuma delas, na medida em que é modificação do sujeito, pode ser indiferente); nem mesmo se pode negar que, como afirmava Epicuro, deleite e dor ao final são sempre corporais, quer comecem na

¹⁴ A implicação imediata desse postulado é aquilo que Alix Cohen (2017, p. 672) denomina o “não-cognitivismo” de Kant acerca dos sentimentos: “podemos saber muito sobre a história causal dos sentimentos, mas podemos fazê-lo apenas de uma perspectiva empírica externa. [...] Logo, podemos formular leis baseadas em generalizações empíricas sobre as várias conexões causais entre os sentimentos e os objetos que os disparam. [...] Mas, crucialmente, nada desse conhecimento é adquirido *por meio* dos sentimentos, pois eles são não cognitivos”. Observe-se que isso não implica necessariamente que os sentimentos não possam ser distintos qualitativamente pois, para a autora, eles possuem conteúdo intencional (cf. 2017, 673ff; 2020, p. 433-439). Para posições que igualmente admitem que sentimentos podem ter intencionalidade, cf. Allison, 2001, p. 53-54; Zuckert, 2002, p. 241-245; Hugues, 2017, p. 387-394; Cvejić, 2021, p. 92-96. Segundo Guyer (1997, p. 91), Kant defenderia, ao contrário, que “todos os sentimentos de prazer são qualitativamente idênticos, junto com a crença ulterior de que o sentimento de prazer (e de dor) é o único tipo de sensação inteiramente vazio de significância objetiva”.

imaginação ou mesmo em representações do entendimento: porque a vida sem o sentimento do órgão corporal é mera consciência de sua existência, mas não sentimento de bem ou mal estar, i. e., promoção ou interrupção das forças vitais; pois o ânimo por si só é inteiramente vida (o princípio vital mesmo), e impedimentos ou promoções tem de ser procuradas fora dele e, contudo, no ser humano mesmo, portanto em ligação com seu corpo (KU, AA 05: 277.24-278.06)¹⁵.

Como percebemos, todavia, esse acréscimo vital? A questão é tematizada em diferentes trechos da *Antropologia* — mormente no segundo livro da primeira parte, consagrado à faculdade de sentir prazer e desprazer, onde reencontramos a afirmação de que “o deleite é o sentimento da promoção, e a dor de uma interrupção da vida” (*Anth*, AA 07: 231.22-23). Kant formula aqui explicitamente o caráter cinético que identificamos na “Análítica do belo”: de acordo com o filósofo, nossa vida animal é “um contínuo jogo do antagonismo entre ambos” (*Anth*, AA 07: 231.24), de modo que “o que perfaz o estado de saúde são pequenas

¹⁵ Para uma análise detalhada dessa passagem, cf. Vatansever, 2023, p. 122-126. Como argumentam Choi e Cohen (2022), o que caracteriza a natureza humana para Kant (por oposição, por exemplo, aos seres animais ou puramente racionais) é o que fato de que ela contém uma parte sensível e outra suprassensível. Logo, “a vida se manifesta nas atividades que se originam e que expressam nossa natureza como seres racionais porém com corpo, isso é, como seres humanos. [...] Se o fato de que o *princípio da vida* em nós, seres humanos, é um princípio suprassensível da liberdade significasse que a *vida* tem de ser compreendida apenas como uma capacidade suprassensível de autodeterminação livre, como poderia haver qualquer *sentimento* da vida? O domínio do suprassensível não é inacessível à sensibilidade? Ao contrário, se compreendemos que a vida é obtida quando um princípio de vida anima um corpo, não há dificuldades para acomodar a possibilidade do sentimento” (p. 172). Essa posição não é, contudo, consensual entre os comentadores. Como mostra Eduardo Molina (2010), Kant define “vida” em pelo menos três sentidos diferentes: (i) no âmbito prático, em conexão com a faculdade de desejar; (ii) no âmbito biológico-teleológico, como aquilo que caracteriza fundamentalmente os organismos; e (iii) no âmbito estético, como percepção transcendental de um avivamento anímico. O autor, portanto, concorda que, para sentir a “promoção da vida” descrita na terceira crítica, “precisamos de um corpo, e certamente de um corpo animal, junto com uma capacidade (ao menos de pensar” (p. 33). Trata-se, entretanto, de um modelo que se aplica apenas ao prazer que corresponde ao conceito estético de vida (iii). Alexandra Newton (2006) privilegia a definição prática de vida (ii), daí seguindo-se que Kant pensaria “apenas animais, e não plantas, como seres vivos [*Lebewesen*]” (p. 520). Para a autora, sentir prazer com o belo estaria ligado, desse modo, àquilo que diferencia, em última análise, a nossa vontade da dos animais não-humanos; ou seja, seria “sentir que a natureza é como devia ser não para algum propósito ou fim determinado por uma dada forma de vida humana, mas para nossas faculdades (indeterminadas) de determinar para nós o que será a nossa forma de vida” (p. 533).

interrupções da força vital misturadas com as suas promoções” (*Anth*, AA 07: 231.31-33). É um equívoco supor que, quando nos sentimos bem, o que estamos vivenciando é um permanente bem-estar pois, ao promover cada vez mais a força vital, terminaríamos levando-a até o seu limite, além do qual não poderia resultar outra coisa senão “uma rápida morte de alegria” (*Anth*, AA 07: 231.28). Por esse motivo, a natureza já determina que “a dor se imiscua, sem ser convocada, entre as sensações agradáveis e que entretêm o sentido tornando a vida interessante” (*Anth*, AA 07: 164.20-22).

É por meio da atividade produzida em nós que sentimos nossa vida. Quando não é a ela incitado pela dor, o ser humano mostra-se “tão afetado pelo tédio como vazio de sensação [...] que se sente antes impulsionado a fazer algo em prejuízo próprio do que a não fazer nada” (*Anth*, AA 07: 233.01-05). Promover as forças vitais significa, portanto, pôr o ânimo em movimento — nesse caso, por meio de um incremento de sensações; reversamente, a falta delas se caracteriza pelo sentimento de tédio, ou náusea em relação à própria existência (*Anth*, AA 07: 151.18-19). Como sumariza Kant, “sentir a sua vida, deleitar-se, não é outra coisa senão sentir-se continuamente impulsionado a sair do estado presente” (*Anth*, AA 07: 233.07-08).

Esse princípio geral encontra inúmeros desdobramentos, alguns bastante prosaicos, na *Antropologia*. No primeiro livro, que trata das faculdades cognitivas, Kant associa inequivocamente a interrupção [*Hemmung*] e o enfraquecimento da afecção sensível à ausência de vida em fenômenos tais como o sono, o desmaio, e a asfixia — apropriadamente denominada “morte aparente” [*Scheintod*]. Por isso, conclui o filósofo, “nenhum ser humano consegue experimentar por si mesmo morrer (pois para ter uma experiência é preciso vida)” (*Anth*, AA 07: 166.33-167.01). De modo análogo, a uniformidade das sensações esmorece a atenção e embota o espírito: “um sermão lido no mesmo tom

— com a voz gritada ou mais moderada, porém uniforme — leva ao sono toda a paróquia” (*Anth*, AA 07: 164.06-08).

A conexão entre prazer e atividade anímica ganha na *Antropologia* ainda uma correspondência corporal. Assim se explica, por exemplo, a popularidade dos passeios a pé: é mais fácil entreter-se caminhando do que parado porque, no primeiro caso, os músculos da perna alternam-se entre os estados de inércia e movimento (*cf. Anth*, AA 07: 164). De modo geral, o:

[...] repouso sem atividade e a paralisia das impulsões, ou o embotamento das sensações e da atividade a elas conectada [...], pode subsistir tão pouco com a vida intelectual do ser humano quanto a paralisia do coração em um corpo animal (*Anth*, AA 07: 235.10-12).

Eis por que, para Kant, entre a covardia, a falsidade e a preguiça, o último é o pecado mais desprezível (*cf. Anth*, AA 07: 276).

Essas observações reforçam a hipótese de que Kant estaria desenvolvendo um segundo argumento para justificar o prazer vinculado à disposição transcendental que está na base do ajuizamento estético. O jogo livre entre imaginação e entendimento consistiria em uma atividade recíproca entre essas duas faculdades que avivaria o ânimo, levando o sujeito a perceber o acréscimo correlato de suas forças vitais¹⁶. Temos,

¹⁶ Como indiquei mais acima, alguns estudos recentes procuraram conectar a fundamentação do juízo estético às observações de Kant, na terceira crítica e em outras obras, sobre o sentimento de prazer. Rachel Zuckert (2002), por exemplo, apresenta uma leitura do conceito de prazer na terceira crítica como “direcionamento ao futuro” [*future-directedness*] tomando por base, especialmente, a afirmação do §10 de que “a consciência da causalidade de uma representação em vista ao estado do sujeito, para nele mantê-lo, pode aqui descrever em geral o que se chama prazer” (*KU*, AA 05: 277.24-278.06). Essa posição é criticada por Melissa Zinkin (2012), para quem o prazer é, na verdade, uma condição da própria reflexão. Esse sentimento tem por efeito manter-nos em nosso estado corrente, assegurando-se, desse modo, a duração necessária para essa operação anímica: “para refletir, precisamos manter o nosso estado mental por alguma duração de tempo. Para Kant, a atividade da reflexão é complexa [...]. Tal atividade complexa custa tempo” (p. 433). A proposta de Zuckert também é revista por Igor Cvejić (2021, p. 90-92); para o autor, sentimentos são “estados mentais *sui generis*”, donde “o prazer na mera reflexão é na verdade um ato de reflexão estruturado como prazer” (p. 105). Outros trabalhos destacam, como fiz nesse artigo, a noção de promoção da vida para a compreensão do prazer.

assim, duas soluções diferentes para esse problema: uma, apresentada na “Introdução”, mais sistemática, porém talvez excessivamente racionalizada; outra, que se pode apenas inferir com base em passagens específicas da “Analítica do belo”, que parece, entretanto, mais plausível e também mais consistente com o que Kant diz em obras de cunho menos crítico como, por exemplo, a *Antropologia*.

Referências

ALLISON, Henry. *Kant's Theory of Taste: A Reading of the Critique of the Aesthetic Judgment*. Cambridge: Cambridge University, 2001.

CHOI, Yoon H.; COHEN, Alix. Feeling and Life in Kant's Account of the Beautiful and the Sublime. In: KISNER, Manja; NOLLER, Jörg (Orgs.). *The Concept of Drive in Classical German Philosophy: Between Biology, Anthropology, and Metaphysics*. Cham: Palgrave Macmillan, 2022.

COHEN, Alix. Kant on Emotions, Feelings, and Affectivity. In: ALTMAN, Matthew C. (Org.) *The Palgrave Kant Handbook*. London: Palgrave Macmillan, 2017.

Fiona Hugues (2017) sugere que “para Kant, ajuizar alguma coisa como bela envolve uma consciência da atividade lúdica de meus poderes mentais. Por isso, fazer um juízo estético é, para Kant, estar implicitamente ciente da vida da mente” (p. 400). A autora, entretanto, analisa a constituição transcendental de tal “consciência de nossa vida mental” pensada aqui como uma “exibição que opera através do sentimento e que intenta exibir o princípio indeterminado de nossa atividade mental” (p. 399). Para Alix Cohen (2017, 2020), a percepção de acréscimo vital estaria ligada ao fato de que a harmonia entre as faculdades superiores que está na base do jogo livre é, em última análise, a condição para o bom funcionamento da mente de modo geral: “qualquer coisa que iniba a harmonia inibe a agência [agency], e qualquer coisa que facilite a harmonia facilita a agência. Nessas bases, podemos compreender o caráter doloroso dos sentimentos de dor e o caráter aprazível dos sentimentos de prazer em vista do fato de que eles manifestam o efeito negativo ou positivo de uma representação sobre o estado da mente do sujeito. Qualquer coisa que iniba a harmonia e, portanto, a agência é dolorosa, ao passo que tudo o que a facilita é prazeroso” (p. 679). Por fim, Saniye Vatansever (2023) analisa a influência do Epicurismo sobre a concepção de prazer exposta na terceira crítica, mas sugere que o conceito estoico de *oikeiôsis* permite uma melhor compreensão da experiência estética, a qual “indica uma harmonia entre humanos e o mundo empírico” (p. 131) que corresponde à concepção de uma natureza cognoscível para nós.

O ambíguo prazer com o belo na *Crítica da faculdade do juízo*

- COHEN, Alix. A Kantian Account of Emotions as Feelings. In: *Mind*, v. 129, n. 514, 2020.
- CVEJIĆ, Igor. Intentionality Sui Generis of Pleasure in Mere Reflection. In: FAILLA, Mariannina; SÁNCHEZ MADRID, Nuria (Orgs.). *Kant on Emotions*. Berlin: De Gruyter, 2021.
- GUYER, Paul. *Kant and the Claims of Taste*. Cambridge: Cambridge University, 1997.
- HUGHES, Fiona. Feeling the Life of the Mind: Mere Judging, Feeling, and Judgment. In: ALTMAN, Matthew C. (Org.). *The Palgrave Kant Handbook*. London: Palgrave Macmillan, 2017.
- KANT, Immanuel. *Gesammelte Schriften (Akademische Ausgabe)*. Berlin: Hrsg. von der Königlich-Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, 1902-.
- KEMAL, Salim. *Kant's Aesthetic Theory: An Introduction*. London: Palgrave Macmillan, 1992.
- MOLINA, Eduardo. Kant and the Concept of Life. In: *CR: The New Centennial Review*, v. 10, n. 3, 2010.
- NEWTON, Alexandra. Kant on animal and human pleasure. In: *Canadian Journal of Philosophy*, v. 47, n. 4, 2017.
- RIND, Miles. What Is Claimed in a Kantian Judgment of Taste? In: *Journal of the History of Philosophy*, v. 38, n. 1, 2000.
- ROGERSON, Kenneth F. The Meaning of Universal Validity in Kant's Aesthetics. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 40, n. 3, 1982.
- VATANSEVER, Saniye. Kant's Conceptions of the Feeling of Life and the Feeling of the Promotion of Life in Light of Epicurus' Theory of Pleasure and the Stoic Notion of *Oikeiôsis*. In: *Studia Kantiana*, v. 21, n. 2, 2023.
- ZINKIN, Melissa. Kant and the Pleasure of 'Mere Reflection'. In: *Inquiry: An Interdisciplinary Journal of Philosophy*, v. 55, n. 5, 2012.
- ZUCKERT, Rachel. A New Look at Kant's Theory of Pleasure. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 60, n. 3, 2002.

A filosofia musical de Nietzsche enquanto ruptura com o sujeito moderno clarividente

Demétrius Alexandre da Silva Souza¹

DOI: <https://doi.org/10.58942/eqs.112.02>

1

Não é exagero afirmar que a filosofia ocidental concedeu, ao longo de sua história, inequívoca primazia ao sentido da visão, seja enquanto fonte privilegiada de acesso direto à verdade, de constituição da experiência ou de reconhecimento intersubjetivo.

A metáfora da luz, na alegoria platônica da caverna, enquanto índice do conhecimento mais excelso, a saber, aquele da ideia de *bem*, ilustra, desde a filosofia grega, o caráter paradigmático com o qual a predominância da visão/imagem se instituiu e foi adotada pelo discurso filosófico subsequente. Nesse mesmo sentido, testemunham as primeiras linhas dessa obra seminal que é *Metafísica* de Aristóteles (*Met*, I, 980a21), onde se lê que:

Todos os homens por natureza propendem ao saber. Sinal disso é a estima pelas sensações: até mesmo à parte da utilidade, elas são estimadas em si mesmas e, mais do que as outras, a sensação através dos olhos.

Desde a antiguidade grega, portanto, a imagem e o sentido visual se estabelecem com centralidade no interior do discurso filosófico, delineando os contornos disso que podemos chamar de *vocabulário da*

¹ Mestre em estética e filosofia da arte pela UFOP, doutorando em estética pela UFRJ.

visão, ou seja, um conjunto de expressões, termos, fórmulas, conceitos que recorrem a este sentido e a seu conteúdo respectivo com o intuito de explicitar movimentos de pensamento, por exemplo: teoria, forma, aspecto, fenômeno, evidência, intuição, luminosidade, clareza, representação. Ocorre que as implicações engendradas por este *topos* linguístico se concretizam enquanto referenciais de orientação da reflexão filosófica, a partir dos quais conceitos e noções sumamente relevantes, do ponto de vista histórico, foram cunhados e reivindicaram sua legitimidade.

O conceito de *sujeito*, tal como se constitui, no advento da filosofia moderna, com Descartes, pode ser listado dentre essas noções primordiais cuja elaboração se realizou pelo recurso ao vocabulário da *visão* e no interior de uma retórica fundacionalista. A questão ganha relevância justamente na medida em que é através da noção de subjetividade que o pensamento moderno reivindica suas pretensões de fundar a emancipação total do homem nas diferentes esferas da cultura — a ciência, a religião, a arte, a moral. Tal é a perspectiva apresentada por Habermas:

Na modernidade, portanto, a vida religiosa, o Estado e a sociedade, bem como a ciência, a moral e a arte transformam-se em outras tantas encarnações do princípio da subjetividade. A sua estrutura é englobada como tal na filosofia, nomeadamente como subjetividade abstrata no *cogito ergo sum* de Descartes, na forma da autoconsciência absoluta em Kant. Trata-se da estrutura da auto — relação do sujeito cognoscente que se debruça sobre si como sobre um objeto para se compreender como imagem refletida num espelho, precisamente numa ‘atitude especulativa’ (Habermas, 1998, p. 29).

Vejamos brevemente, como, nos dois autores citados por Habermas, o princípio da subjetividade se articula à “especulação”, respectivamente, via os conceitos de intuição e de representação. Segundo Alquié (2011), Descartes, nas suas *Respostas às objeções*, insiste que o *cogito* não é produto de um raciocínio, como induz a pensar sua

mais célebre formulação: “Penso *logo* existo”, mas de uma intuição intelectual, ou seja, de uma visão direta da essência do ‘Eu’ enquanto substância pensante, que se impõe como critério irrecusável de assentimento, justamente, enquanto *evidência*.

E, tendo notado muito que nada há no *eu penso, logo existo*, que me assegure de que digo a verdade, exceto que *vejo muito claramente* que, para pensar, é preciso existir, julguei poder tomar por regra geral que as coisas que concebemos *muito clara e distintamente* são todas verdadeiras, havendo apenas dificuldade em notar bem quais são as que concebemos distintamente (Descartes, 1996, p. 92-93, *grifo nosso*).

A forma silogística do *cogito* pressupõe, portanto, a anterioridade de noções claras e distintas que não podem ser definidas. Essas noções, inatas na mente humana, são conhecidas imediatamente pela intuição, entendida como uma visão do espírito. Uma delas é aquela segundo a qual “para pensar era preciso é existir”. É por isso que, afirma Alquié (2011, p. 96, *trad. nossa*), “Descartes pode sustentar que *penso, logo sou* não é a conclusão de um raciocínio discursivo” e que:

[...] é [...] no próprio seio das verdades particulares que caem em nossa intuição que se revelam verdades universais: a *evidência* irrecusável do *penso logo sou* reenvia diretamente a seu fundamento *a priori*: *para pensar é preciso existir*.

Sabemos que, a despeito das objeções levantadas por Kant (2001, p. 158 / CRP B 157) em relação à noção cartesiana de sujeito, objeções essas decorrentes da interdição epistemológica instaurada pelo tribunal da razão pura, em relação aos objetos tradicionais da metafísica especial, a saber, a alma, o mundo e Deus, cujas consequências implicam que a representação do ‘Eu’ “é um pensamento e não uma intuição”, ou seja, que ele não é mais acessado, enquanto entidade metafísica substancial, mediante uma visão direta do espírito, mas deduzido da atividade de uma unidade originária de síntese, a despeito disso, como decorrência da chamada “revolução copernicana”, Kant (2001, p. 135 / CRP B 136)

permanece atrelado ao paradigma da subjetividade moderna, e, mais do que isso, na medida em que essa “unidade sintética originária da apercepção” realiza sínteses de *representações* — de fato, segundo Kant (2001, p. 131 / CRP B 131-2), “o eu penso deve acompanhar todas as representações” — a noção de subjetividade em jogo ainda é aquela constituída no campo do vocabulário da visão².

É assim que, podemos afirmar, a filosofia moderna de estirpe racionalista e idealista, ao instituir uma metafísica ou uma filosofia transcendental do sujeito, não fez senão radicalizar, pela mobilização daquele vocabulário, a predominância histórica da imagem enquanto registro privilegiado da *aesthesis* humana e é tendo em vista a centralidade do vocabulário visual na constituição do sujeito moderno que designamos para os fins desse artigo o se sujeito moderno como um “sujeito clarividente”.

Essa constatação nos leva a secundar a seguinte pergunta formulada por Nancy (2002, p. 13): “A escuta é alguma coisa de que a filosofia é capaz?” (*trad. nossa*) Acrescentamos: A concessão de tão exacerbado privilégio a uma das dimensões da *aesthesis* humana, em detrimento das demais, e, dentre elas, em especial, em detrimento da audição, não implica um estreitamento das possibilidades de investigação filosófica? Ou ainda: esse privilégio histórico não é sintomático de uma determinada idiosincrasia de pensamento, na qual, talvez por temor da obscuridade e indeterminação sonoras, tenha sido negado ao ouvido o estatuto de órgão da filosofia? Em uma palavra, a filosofia não teria colocado cera nos ouvidos?

Sustentamos que a filosofia de Friedrich Nietzsche (1844-1900) oferece lastro para o tratamento de questões como essas. De fato, o

² Uma consulta pelo verbete “representação” junto aos dicionários de filosofia atesta a relação entre esse conceito e o registro visual: Abbagnano (1982, p. 820) afirma que representação indica “a imagem ou a ideia, ou ambas as coisas”, Lalande (1997, p. 922, *trad. nossa*), por sua vez, diz que “representar” quer dizer “apresentar, fazer ver, pôr diante dos olhos”.

filósofo lança, em uma aforismo de *A Gaia ciência* (livro V) a suspeita de que o abafamento da dimensão da escuta estaria associado historicamente com a perspectiva idealista de fazer filosofia e com a atitude negadora da vida que está em seu bojo:

“Cera nos ouvidos” era, naquele tempo, quase que uma condição para o filosofar; um verdadeiro filósofo não escutava mais a vida, na medida em que esta é música, ele *negava* a música da vida — trata-se da velha superstição filosófica, a de que toda música é música de sereias (Nietzsche, 2001, p. 248 / GC, §372).

No que segue procuramos destacar alguns momentos na obra do autor importantes para a compreensão do sentido da articulação entre o tema da subjetividade e a filosofia da música, tendo como eixo comum o questionamento do vocabulário da visão. Primeiro, no jovem Nietzsche, a associação da experiência dionisíaco-musical com o “esquecimento de si”. Depois, no Nietzsche maduro, a crítica às “certezas imediatas”, dentre as quais contam-se os conceitos de evidência e intuição (fundamentais, como vimos, para a constituição do sujeito moderno) e a conversão da estética baseada na reflexividade do sujeito em uma fisiologia da arte na qual a mobilização de categorias sonoras desempenha uma papel central como instrumento de crítica da cultura.

2

A música foi um objeto central e constante na trajetória intelectual desse pensador. Ele mesmo compositor, pode-se dizer com Barros (2007, p. 21) que “o filósofo granjeia para si um problema teórico-especulativo por meio da música”, ou seja, que suas reflexões sobre a arte dos sons se conectam com outras dimensões de sua atividade filosófica: a crítica da cultura, da metafísica, o problema do valor e da justificação da existência etc. É assim que *nos é permitido a pensar a filosofia, ou melhor, as filosofias da música ou ainda a “filosofia musical” de Nietzsche,*

num entrelaçamento com sua crítica à subjetividade clarividente da modernidade.

Roberto Machado (1999, p. 92-93) destaca que a “crítica ao primado ou à superestima da consciência” é uma ideia que está presente do início ao fim da reflexão nietzschiana. Com efeito, em *O nascimento da tragédia*, ao apresentar a tragédia grega enquanto conciliação artística dos princípios estéticos fundamentais da natureza, a saber, o princípio apolíneo e o dionisíaco, Nietzsche identifica a música com o estado fisiológico da embriaguez e com o *esquecimento do eu*. A música, arte dionisíaca por excelência, ocasiona uma experiência disruptiva na qual o princípio de individuação, apanágio do lado apolíneo da tragédia, ou seja, das artes visuais, é esgarçado de uma maneira tal que os atributos definição, forma, luminosidade e medida que orbitam em torno da noção de “Eu”, que são exaltados pela cultura apolínea expressa na divisa ‘conhece-te a ti mesmo’, e, cujos desdobramentos modernos se deixariam ver no ‘otimismo socrático’ com o qual a ciência desdenhava da inescrutabilidade da natureza, são destruídos violentamente em virtude de uma fusão com o “uno-primordial” [*Ur-Einen*] e da pertença a uma comunidade superior.

Se, de um lado, a cultura apolínea, associada por Nietzsche (1992, p. 32 / NT, §4) ao sonho e à “incrivelmente precisa e segura capacidade plástica de que eram dotados seus olhos [dos gregos apolíneos]”, se essa cultura promovia o “endeusamento da individuação” (Nietzsche, 1992, p. 42 / NT, §4), de outro, a experiência dionisíaca, que constitui o caráter da música em geral, mediante “a comovedora violência do som, a torrente unitária da melodia e o mundo absolutamente incomparável da harmonia” (Nietzsche, 1992, p. 34 / NT, §2), engendrava a aniquilação do indivíduo, concebida em termos de um “auto-esquecimento” ou “esquecimento de si” [*Selbstvergessenheit*]: “O indivíduo, com todos os seus limites e medidas afundava aqui no auto-esquecimento do estado

dionisíaco e esquecia os preceitos apolíneos” (Nietzsche. 1992, p. 41 / NT, §4).

É importante notar que a descrição da experiência dionisíaca dos gregos antigos, nos termos acima expostos, será reconduzida a uma crítica ao papel do sujeito, modernamente concebido, no interior do processo de criação artística. Isso se torna manifesto quando Nietzsche analisa o processo de criação do poeta lírico:

O artista já renunciou à sua subjetividade no processo dionisíaco: a imagem, que lhe mostra sua unidade com o coração do mundo, é uma cena de sonho, que torna sensível aquela contradição e aquela dor primordiais, juntamente com o prazer primigênito da aparência: O “eu” do lírico soa portanto a partir do abismo do ser: sua “subjetividade”, no sentidos dos estetas modernos é uma ilusão (Nietzsche, 1992, p. 44 / NT, §5).

É, no entanto, no Nietzsche tardio³ que percebemos, como aponta Onate (2000, p. 19): “que a questão do sujeito se torna predominante, desfrutando de tematizações mais amplas e profundas”. Nesse contexto, as reflexões filosófico-musicais de Nietzsche não mais se desdobram no interior de uma “metafísica de artista” senão numa “fisiologia da arte”. O que importa agora é “que a arte em geral é um fenômeno proveniente do âmbito fisiológico e sua existência está diretamente relacionada a uma determinada condição orgânica” (Pereira, 2015, p. 179-180). O deslocamento da fruição estética do campo da subjetividade reflexiva (como é o caso de Kant) para aquele do corpo enquanto expressão da vontade de poder, implica a ruptura com aquela noção de ‘Eu’ articulada imagetivamente, quer dizer via “representação”:

O *Ich* não é mais o *subjectum* por excelência, dando lugar ao corpo, ao *Selbst*; a esfera da representação é subsumida na dimensão dos

³ Seguimos a periodização da obra de Nietzsche em três fases proposta por Löwith (1997, p. 23) na qual o terceiro e última fase se inicia com *Assim falou Zaratustra* e se estende até *Ecce Homo*.

instintos; passa-se da subjetividade condicionada no *cogito* àquela [...] incondicionada do corpo (Onate, 2000, p. 94).

A vontade manifesta no corpo, porquanto irrepresentável, não pode ser visualmente apreendida. Daí que não há mais aquela transparência do ‘Eu’ em relação a si mesmo, pela qual seria possível *ver, clara e distintamente*, como queria Descartes, verdades simples e fundamentais. Isso considerando que, já em *Aurora*, afirmara Nietzsche: “por mais longe que alguém eleve seu autoconhecimento, nada pode ser mais incompleto do que sua *imagem* da totalidade dos impulsos que constituem o seu ser” (Nietzsche, 2004, p. 85 / A, §119, *grifo nosso*).

Junto com a rejeição de um ‘Eu’ metafisicamente concebido aparece a suspeita em relação aos supostos recursos epistêmicos de acessá-lo, e, finalmente o questionamento, ainda mais radical, sobre o valor de um tal conhecimento. É isso que podemos depreender do seguinte aforismo de *Além do bem e do mal*, do qual reproduzimos um excerto. Note-se que, Nietzsche recusa a possibilidade de um tal conhecimento e ao mesmo tempo suspeita do vocabulário pelo qual ele é requisitado:

Ainda há ingênuos observadores de si mesmos que acreditam existir ‘certezas imediatas’; por exemplo, ‘eu penso’ [...] como se aqui o conhecimento apreendesse seu objeto puro e nu, como ‘coisa em si’, e nem da parte do sujeito nem da parte do objeto ocorresse uma falsificação. Repetirei mil vezes, porém que “certeza imediata”, assim como ‘conhecimento absoluto’ e ‘coisa em si’ envolve uma *contradictio in adjecto*; deveríamos nos livrar, de uma vez por todas, da sedução das palavras! (Nietzsche, 1992, p. 20 / BM, §16).

De fato, não há mais ‘Eu’ com ‘e’ maiúsculo e estatuto de entidade metafísica substancial, una e idêntica a si mesma, há o eu [*Ich*], a consciência reflexiva, que não é mais do que uma derivação, um epifenômeno do ‘si-mesmo’ [*Selbst*], ou seja, o corpo entendido como

grande razão, como vontade de poder. Segundo Antônio Marques “o *Ich* é um instrumento do *Selbst*” (Marques, 2003, p. 266).

No que concerne à música, a fisiologia da arte vai sustentar “uma semelhança funcional entre a música e aquilo que se passa no corpo” (Barros, 2007, p. 132), contudo, ela não se resume pura e simplesmente, numa investigação de estirpe empirista ou mecanicista, como poderíamos supor num primeiro momento, das pulsões que jogam em um corpo. Ao invés, temos que essa perspectiva ganhará todo seu sentido e significação no âmbito de uma crítica genealógica da cultura. Não é coincidência, portanto, que, no início da terceira dissertação de *A Genealogia da Moral*, após diagnosticar genealógicamente⁴ o ascetismo de Schopenhauer como um sintoma da repressão de impulsos sexuais⁵, Nietzsche (2016 / GM, III, 8, *trad nossa*) reenvia “o caso” para o domínio “mais delicado da fisiologia estética”.

Sendo assim, na fase final de sua trajetória filosófica, após ter constatado que “todos os valores que agora resumem o desiderato supremo da humanidade são valores de *décadence*” (Nietzsche, 2016, p. 708 / AC, §6 *trad. nossa*) Nietzsche se dedica a inquirir os ídolos erigidos pela cultura ocidental na qualidade de sintomas de um estado declinante de vida. É assim que o ataque à música de Wagner, o artista que “resume a modernidade” (Nietzsche, 1999, p. 10 / CW, *Prólogo*) oferecerá ocasião

⁴ Tal diagnóstico é genealógico porque Nietzsche aventa esse *perigoso talvez*: “Talvez a sensualidade não se suprima na emoção estética, como pensava Schopenhauer, mas tão só se transfigure e não se mostre à consciência como excitação sexual” (Nietzsche, 2016 / GM, III, 8, *trad nossa*). Ora, a ideia de genealogia, conforme explica Clément Rosset (1994, p. 2-3) é justamente a de que alguém da expressão consciente pela qual um pensador apresenta suas ideias, há uma origem subjacente, “um engendramento mais fundamental, que liga uma manifestação qualquer a uma vontade secreta” (Rosset, 1994, p. 2). Ou seja, Nietzsche, enquanto genealogista, não está preocupado com a visão direta e consciente de verdades fundantes, mas em, a partir das valorações feitas por certas *personas*, empreender uma análise fisiológica e detectar a medida em que essas valorações indicam o vigor ou decadência da cultura.

⁵ A esse respeito Young (1994, p. 126) afirma que: “Nietzsche analisa psicanaliticamente Schopenhauer como encontrando no estado estético um escape dos tormentos culposos da vontade sexual”.

para a expressão mais ampla de uma recusa radical dos valores erigidos por esse momento do pensamento ocidental, uma recusa dos “modernos sentimentos de humanidade” (Nietzsche, 1999, p. 9 / CW, *Prólogo*), no interior dos quais figura a postulação da noção de “Eu” concebida metafisicamente. Quer dizer, se no *Caso Wagner* Nietzsche se insurge contra um ídolo de sua época, dirigindo ao compositor objeções que segundo o filósofo, são mais fisiológicas que estéticas, no *Crepúsculo dos Ídolos*, obra cujo alvo são “ídolos mais velhos”, ele encontra, por exemplo, na noção de “Eu como causa” um dos grandes erros filosóficos.

A fisiologia da música vai, por um lado, ao reconduzir o plano de análise do terreno de uma suposta consciência substancial e reflexiva (especular, portanto, imagética) para aquela do conflito instintual, reorientar o tipo de perguntar a ser feita pelo esteta musical: “O que quer da música o meu corpo inteiro? Pois não existe alma” (Nietzsche, 1999, p. 50 / NW, *No que faço objeções*). E, por outro, na sua articulação com a crítica da cultura, *operar uma habilitação da escuta no interior dos procedimentos filosóficos*, “é a própria auscultação estética que acaba por assumir, por assim dizer, a dianteira da investigação moral” (Barros, 2007, p. 125). É assim que o filósofo, munido de seu martelo, “como se fosse um diapasão” (Nietzsche, 2017, p. 8 / CI, *Prólogo*) vai se propor a “fazer perguntas com o *martelo* e talvez ouvir, como resposta, aquele célebre som oco que vem de vísceras infladas.” (Nietzsche, 2017, p. 8 / CI, *Prólogo*). Em suma, feita a denúncia do erro do “Eu como causa”, da concepção metafísica e reificada de sujeito, a fisiologia da arte assume a dianteira do discurso filosófico e se mostrará um instrumento de crítica genealógica da cultura, no interior da qual não apenas as categoriais visuais, mas aquelas associadas a todas as demais dimensões da subjetividade humana são mobilizadas.

A crítica à modernidade é um dos pontos-chave para uma compreensão global da obra de Nietzsche, de modo que a qualificação de sua relação com esse momento do pensamento ocidental, que não é em absoluto unívoca, é objeto de interesse do comentário acadêmico a respeito do filósofo. Robert Pippin (2006, p. 272), por exemplo, argumenta no sentido de que Nietzsche “herda esse senso de perda [de fundamentos na modernidade] e, então, necessariamente, malgrado ele mesmo, herda todos os problemas e implicações da forma autocrítica da autoconsciência moderna” (*trad. nossa*). Nehamas (2006), por sua vez, assevera que a problemática (eminentemente moderna) “de encontrar razões e critérios para o estabelecimento da identidade, valores e legitimidade de uma empreitada qualquer como válida, sem o apelo para nada que esteja localizado fora daquela identidade” (Nehamas, 1999, p. 224-225, *trad. nossa*) conduz ao cerne da filosofia de Nietzsche. O mesmo autor destaca o papel crucial desempenhado pela arte na filosofia nietzschiana no sentido de oferecer uma alternativa estética para o vácuo deixado na modernidade, com o fracasso dos projetos fundacionais erigidos sobre um sujeito metafísico. Essas indicações nos apontam para a relevância e interesse de estudar esse problema a partir do ponto de vista da filosofia da arte, mais especificamente, no nosso caso, da filosofia musical de Nietzsche.

A articulação aqui proposta pretendeu, portanto, evidenciar que a filosofia da música de Nietzsche adquire um papel fundamental na sua crítica ampla à modernidade, no interior da qual a figura do sujeito — que aqui designamos, pelas razões acima expostas, como ‘sujeito clarividente’ — é posta em causa de forma radical. A expectativa é que uma aproximação ao problema (já clássico) da crítica ao sujeito moderno, do ponto de vista da filosofia da música, pode evidenciar, ao mesmo tempo, nuances na obra de Nietzsche que de outro modo poderiam

passar despercebidos e, também, um lugar comum na história do filosofia cujo questionamento pode acenar para um alargamento das dimensão estéticas (sonoras, em especial) do pensamento.

Referências

- ALQUIÉ, Ferdinand. *Descartes: vie et l'oeuvre*. (Edition numérique). La gaya scienza, 2008
- ARISTÓTELES. *Metafísica: Livros I,II e II*. Trad. Lucas Angioni. In: *Cadernos de tradução*, n. 15, Unicamp-IFHC, Campinas, 2008.
- BARROS, Fernando M. *O pensamento musical de Nietzsche*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- DESCARTES, René. *Discurso do método*. Trad. J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. In: *Descartes – vida e obra*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Trad: Ana Maria Bernardo *et al*. Lisboa: Dom Quixote, 1998.
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Trad. M. P. Santos e A. F. Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- LÖWITH, Kar. *Nietzsche's philosophy of the eternal recurrence of the same*. Trad. J. H. Lomax. California: California University Press, 1997
- MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- MARQUES, Antônio. Mapeando o sujeito em Nietzsche: a distinção entre o Ich e o Selbst. In: *Cadernos Nietzsche*, n. 32, 2013.
- NANCY, Jean-Luc. *À l'écoute*. Éditions Galilée, Paris, 2002
- NEEHAMAS, Alexandre. Nietzsche, modernity, aestheticism. In: *Cambridge Companions to Nietzsche*. Cambridge University Press, 2006
- NIETZSCHE, F. W. *Além do bem e do mal*. Trad: Paulo C. Souza. São Paulo: Cia. das letras, 2005.

A filosofia musical de Nietzsche enquanto
ruptura com o sujeito moderno clarividente

NIETZSCHE, F. W. *Aurora*. Trad: Paulo C. Souza. São Paulo: Cia. Das letras, 2004.

NIETZSCHE, F. W. De la genealogia de la moral. Trad. Jaime Aspiunza. In: *Nietzsche: Obras completas*. Vol. IV: escritos de madurez II. Madrid: Tecnos, 2016

NIETZSCHE, F. W. *O anticristo e Ditirambos dionisíacos*. Trad. P. C. Souza. São Paulo: Cia. Das letras, 2016.

NIETZSCHE, F. W. *A gaia ciência*. Trad: P. C. Souza. São Paulo: Cia das letras, 2001.

NIETZSCHE, F. W. *O caso Wagner & Nietzsche contra Wagner*. Trad. Paulo C. Souza. São Paulo: Cia. de Bolso, 1999.

NIETZSCHE, F. W. *O crepúsculo dos ídolos ou como se filosofa com o martelo*. Trad. P. C. Souza. São Paulo: Cia.de bolso, 2017

ONATE, Alberto M. *O crepúsculo do sujeito em Nietzsche ou como abrir-se ao filosofar sem metafísica*. São Paulo: Discurso, 2000.

PEREIRA, Camilo L. J. Nietzsche e a fisiologia da arte. In: *Cardernos Nietzsche*, v. 36, n. 2, 2015.

PIPPIN, Robert B. Nietzsche's alleged farewell: the premodern, modern, ad postmodern Nietzsche. In: *Cambridge Companios to Nietzsche*. Cambridge University Press, 2006

RAJOBAC, Raimundo. Música como fisiologia aplicada: considerações a partir do Nietzsche tardio. In: *PerMusí*, n.35.

REPRESENTAÇÃO. In: ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad: BOSI, Alfredo; CUNIO, Maurice *et al.* 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982

REPRÉSENTER. In: LALANDE, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Vol. 2: N-Z. Paris: PUF, 1997.

O ser que acontece em Luigi Pareyson

Íris Uribe¹

DOI: <https://doi.org/10.58942/eqs.112.03>

1 Introdução

O Ser que Acontece — é um acontecer na arte e na pessoa — o caráter ontológico da *forma formante* na Estética de Luigi Pareyson funda-se no princípio que a ontologicidade da *forma formante*, está no ato de inventividade, não está num estado estático, é nesse ato criativo, ontológico, perseverante que o artista inventa o modo de fazer, singular da *forma formante* que permite a obra de arte desabrochar como *forma formada*. Pois, tanto a invenção do modo de fazer quanto à obra da qual se tem imagem ratificam a singularidade da *forma formante*. Se, o inventor faz a obra simultaneamente à invenção da *forma formada*, a forma justa, não é um ato passivo, nem de inércia, mas, um ato de inventividade. A pessoalidade do artista não se separa da *forma formante*, e nem afeta a unidade e a identidade da obra.

O cerne ontológico do conceito de *forma formante* e o seu desabrochar como *Forma Formada* remete ao caráter personalístico do argumento pareysoniano que amplia a arte para toda e qualquer atividade humana. Pareyson sublinha que para se pensar o que significa arte é necessário pensar o caráter de esteticidade e artisticidade do conceito de *forma formante*. Se a arte é uma operação peculiar dos artistas, uma *matéria formada* se constitui essencialmente como ênfase intencional de

¹ Doutora em Filosofia pela Universidade Federal de Rio Grande do Norte. Pós-doutora em Filosofia pela Università degli Studi di Macerata. Tradutora, Pesquisadora do GEPFIT da Universidade Federal do Maranhão.

uma atividade que está presente em toda experiência humana. Não obstante isso, esta experiência acompanha, funda cada manifestação do fazer enquanto *forma formante*, pessoalidade, vida. Dado que, os conceitos de *forma formante* e inventibilidade são inseparáveis e estão inseridos em todos os aspectos do fazer, desde os mais simples aos mais articulados (cf. Pareyson, 2005, p. 75).

O fio ontológico da *forma formante* é uma questão precursora na Estética de Luigi Pareyson. Esse caráter está fundamentado no seguinte princípio: a ontologicidade da *forma formante*, está na ação de inventividade, não está num estado estático. Para o filósofo da formatividade é nessa ação criativa, ontológica, perseverante que o artista inventa o modo de fazer, singular da *forma formante*. Este modo singular de fazer faz a obra de arte desabrochar como *forma formada*. Para o filósofo de Turim tanto a invenção do modo de fazer quanto à obra da qual se tem imagem ratificam a singularidade da *forma formante*. Se, o inventor faz a obra ao mesmo tempo em que inventa a *forma formada*, a forma justa, não se trata de passividade, nem de inércia, mas de uma ação de inventividade. Assim sendo, pode-se dizer que a pessoalidade do artista não se separa da *forma formante*, ao contrário, ressalta a inseparabilidade dos conceitos de *fazer/inventar*, *forma formante* e de pessoa, sem afetar, nem a unidade, nem a identidade da obra.

A singularidade da *forma formante*, pois, se confirma na perspectiva da relação da experiência estética com a experiência concreta. A reflexão não pode prescindir da experiência, mas para se analisar um objeto estético não se pode abrir mão do aprofundamento filosófico. O conceito de *forma formante* pensado pelo filósofo da *formatividade* vai além do conceito de belo, no sentido clássico, se um objetivo específico não der conta da arte, um objeto não daria conta da beleza. Pareyson sinaliza novas perspectivas, ao enxergar que a arte é o resultado, a ideia, não é apenas um objeto belo, tem relevância própria. Isto é, o caráter profundamente humano da arte espelha tudo aquilo que

constitui a existência humana. Na *forma formante*, a intenção formativa e a adoção da matéria, se unem à interpretação e ao formar. Contudo, no domínio da *formatividade*: espiritualidade e fisicidade, não se separam, a lei da arte é a busca incessante pelo seu próprio resultado, *la riuscita*, o êxito (cf. Pareyson, 2005, p. 13), nisto consiste o caráter ontológico da *forma formante*.

Todavia, o caráter ontológico da *forma formante* e o estado de receptividade do intérprete vão além da quietude, é um estado receptivo, presente na *forma formante* refletindo-se na *forma formada*. A pessoa-intérprete enxerga a obra num estado ativo e quieto, paradoxal e simultâneo, este estado é em si mesmo uma atividade intensa de inventividade, de feitura. A perfeição da obra revela-se somente a quem consegue captá-la, enxergá-la, decifrá-la; o caráter de completude próprio da obra possibilita-lhe vida autônoma.

O valor artístico da obra, no âmbito da *formatividade* está inserido no processo formante que deriva a *forma formada*, por essa razão, tanto o fazer artístico, quanto a possibilidade de se compreender o que se interpreta da obra, refletem a humanidade da arte. Por sua vez, a *forma formante* desabrocha-se em *forma formada* originando um aperfeiçoamento constante, a fim de revelar a perfeição da obra, si, somente si, alcança-se captá-la no seu caráter de completude. Esse aspecto reforça a ideia de que as etapas do processo de feitura da obra são igualmente importantes na perspectiva da *formatividade*².

² Esta temática é seguidamente aprofundada por Pareyson em outros livros, por exemplo, *I problemi dell'estetica, Teoria dell'arte, L'esperienza artistica*, (Marzorati, Milão, 1966, 1965, 1974) e *Conversazioni di estetica* (Mursia, Milão, 1966). Também pode-se consultar nosso livro: Da Silva Uribe, Íris Fátima. *Fazer – Inventar – Encontrar. A tese fundamental da estética de Luigi Pareyson*. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.

2 A Forma como Execução e o Formar como *Forma Formante*

O formar é uma expressão, um fazer, uma inventividade, é algo que nasce simultaneamente com o primeiro olhar, o que significa ser também uma interpretação do modo personalístico de se enxergar algo. Pareyson chama a atenção para a singularidade do enxergar, esta peculiaridade da pessoa reflete-se na *forma formada* através do olhar do autor. Este olhar contém em si o caráter ontológico da *forma formante* na inseparabilidade, isto é, na coincidência paradoxal de *receptividade* e *atividade* da existência. Esta coincidência está inserida no processo de interpretação, demonstrando que a forma nasce na pessoa, esta, porta consigo a *forma formante*, esta, por sua vez, só existirá quando alcança o êxito. Para alcançar a abrangência de uma obra de arte é necessário alcançar a sua paradoxal realidade, física e espiritual. Pareyson ressalta que para esse alcance é necessário entrar em diálogo com a obra, interpretá-la, responder ao seu apelo vivo e fundador de um mundo que se vislumbra. Para se distinguir a obra de um simples meio cognoscitivo à espera de explicitação, deve-se reconhecê-la ao mesmo tempo, como uma *forma* e um *mundo*. O mundo espiritual é um modo pessoal de ver o universo, de enxergar a organicidade e o caráter dinâmico e processual da *forma formante*. Esse caráter atesta a alteridade e a irredutibilidade da forma artística em relação aos pré-condicionamentos de qualquer natureza demonstrando o seu caráter hermenêutico e ontológico.

O caráter interpretativo da *forma formante* não é externo, secundário, posterior ao êxito, ao contrário, é um aspecto, constitutivo de sua gênese interna. O caráter ontológico atribui à *forma formante* a condição de ser o germinar, provocado por uma pessoa e, assim sendo, está em relação com o ser. O aspecto ontológico impõe-se como uma realidade, cujo fundamento reside na sua própria constituição interna, e não em algo já dado e pré-constituído.

A ideia de que a arte é o êxito legítimo de uma atividade modeladora e própria da forma artística, caracteriza essencialmente o cerne do conceito pareysoniano de autonomia da arte, desenvolvendo uma estética de domínio notadamente ontológico. Essa linha argumentativa evita o labirinto das teorias que se perdem tanto na exaltação de formalismos abstratos, quanto àquelas que tomam como ponto de partida um suposto conteúdo da obra de arte e, depois, não têm como explicar a passagem decisiva do conteúdo em si ao plano da arte. Conforme pensa Pareyson, se a forma se especifica como um legítimo êxito, isto é, como conclusão de um processo, justifica-se que o alcance deste êxito, seja o próprio amoldamento a si mesmo e a nenhum outro fim ou valor externo.

A procura pelo êxito, no entanto, conduz à personalidade no formar não como uma atividade isolada de uma *forma formante* como um fazer vazio, mas ao princípio pareysoniano que a pessoa se faz sempre presente em todos os seus atos. A plenitude da vida espiritual de quem opera e toda a sua vontade expressiva e comunicativa são traduzidas no modo de formar. Em termos pareysonianos, é já como componente orgânico da obra de arte, que o mundo do artista se faz presente na obra. O conceito de *forma formante* permite entender o caráter autorreferencial do discurso artístico, enquanto discurso originador, que se constitui não somente como *discurso sobre*, mas, primordialmente, como discurso fundador de uma linguagem e, portanto, de um mundo próprio que com ele se origina. Conforme se pode ver na passagem seguinte:

O discurso primordial de uma obra de arte é, pois, aquele que ela faz dispondo suas formas de um modo específico e não simplesmente o conjunto de juízos que ela eventualmente pronuncia sobre determinado assunto. O seu próprio *modo de formar* revela-se, no seu conteúdo

legítimo, enquanto modo de ver a realidade e de atuar sobre ela (Pareyson, 2005, p. 246)³.

É desse prisma que Pareyson teoriza o problema da autonomia da arte e das suas relações com a realidade. A forma artística apresenta-se como resultado de uma *gênese formativa* que ela mesma dirige e que nela se inclui de modo indelével. Esse acabamento, evidentemente, não é algo que simplesmente se acrescenta. Ao contrário, supera o problema artístico como algo destinado apenas a dar uma forma estética a um dado conteúdo, subentendendo uma teleologia interna, explicada por Pareyson, como uma atuação da própria obra como *forma formante*, bem antes de florescer como *forma formada*. Entende-se que o fazer na arte, contém em si mesmo sua própria direção, porque o tentar, não sendo ajustado nem abandonado preventivamente é por si só orientado pela passagem da obra a qual comanda, define.

Não obstante, esta antecipação da *forma formante* não é propriamente um conhecimento preciso e uma visão clara, porque a *forma formante* existirá somente com o processo concluído e germinado como *forma formada*. Pareyson evidencia a ideia de que: “o processo artístico porta de si mesmo a sua própria direção, pois o tentar, não sendo nem previamente regido nem abandonado ao acaso, é de per si orientado pelo presságio da obra que deseja efetivar” (Pareyson, 2005, p. 75). Nesse processo de feitura o conceito de êxito alcança uma importância vital no propósito de dar vida à inventividade.

O arcabouço da *forma formante*, em termos pareysonianos, pressupõe que tanto a universalidade, quanto à infinitude e a totalidade não alcança todas as coisas, nem também se concentra numa única coisa, mas é inerente à singularidade, definida e determinada, independente e com vida própria. Conforme pensa Pareyson, nenhum conceito de

³ A tradução das obras originais em italiano de Luigi Pareyson para o Português brasileiro de todas as citações presentes nesse artigo é de nossa autoria.

universalidade, infinitude e totalidade dar conta da independência, da originalidade e da inexorabilidade da pessoa, refletida na *forma formada*. Isto significa dizer, que a singularidade da pessoa e o seu enxergar, não só reflete-se na *forma formada*, mas, ratifica a coincidência paradoxal dos conceitos de *receptividade* e *atividade* na obra de arte, desenvolvidos ao longo da estética da formatividade. O ser não pode ser definível de modo objetivo, exclusivo, explícito e completo, mas emerge e se mostra sempre e só por meio de uma interpretação histórica pessoal, que pode sempre ser ulteriormente aprofundada. A interpretação do sujeito revela a verdade e a manifesta, mas esta revelação, justamente por estar dentro de uma particular hermenêutica, é sempre só parcial, dependente da pessoa e do contexto histórico.

3 A Ontologicidade da *Forma formante*

Para pensar o cerne da ontologicidade da *forma formante* é imperativo reunir três conceitos que se interrelacionam e são essenciais, são eles: Fazer, Forma e Pessoa. Esta tríade é indissociável e igualmente importante para se entender o princípio, ressaltado por Pareyson, no qual, para filosofar é imprescindível considerar a pessoa, a existência humana, isto é, a vida e o que se inventa, o fazer. Esse entendimento situa a Estética no ponto perfeito de união entre a filosofia, a pessoa e a experiência. A ideia é explicar que a *forma formante* é um organismo que contém sua própria harmonia e também a sua singularidade. No prefácio do livro, *Estetica. Teoria della formatività*, Pareyson chama a atenção para a premência de se elaborar categorias capazes de atender às novas exigências da estética, naquela perspectiva, o conceito de formar significa fazer; tal fazer é necessariamente inventar e este inventar ou reinventar inclui também as coisas que nos circundam no cotidiano. Isto nos permite pensar que para se viver no mundo e/ou relacionar-se, seja com

a vida ou com a arte é imperativo inventar, fazer, isto significa, dar — se conta da ontologicidade da existência (cf. Pareyson, 2005, p. 12).

Os princípios que envolvem a natureza e a tarefa da estética são de caráter essencialmente filosófico e se diferenciam dos conceitos de poética e também de crítica da arte. A filosofia pensa a experiência estética, refletindo sobre os problemas da beleza e da arte. Reflexão essa, que se desenvolve também na experiência, a obra mostra-se por meio da interpretação pessoal e esse aspecto pessoal da interpretação é personalístico e ontológico. Na interpretação, tanto o aspecto relativo da obra, quanto à obra mesma estão acessíveis nas suas várias possibilidades de interpretação, justificando que a obra não existe além das suas execuções, não existe um lugar abstrato, metafísico, no qual está a obra. A obra adquire vida própria, revela-se nas interpretações pessoais, que são os lugares do seu aparecer, do revelar-se, adquirir luz própria. Se a interpretação é a obra mesma e por essa razão é sempre pessoal, mesmo sendo somente uma das tantas possíveis, todo intérprete deve manter a sua execução a única possível. Todo intérprete tem que ser consciente da evidência de que existem incontáveis outras interpretações igualmente válidas. Só se considerarmos que a interpretação é a própria obra, faz sentido confrontá-la. É desse confronto que ocorre a possibilidade de um diálogo que reflete a *forma formante* em sua simultaneidade de *receptividade e atividade*. Considerando-se que só a pessoa pode interpretar uma obra de arte, se diz que o ponto de vista é um olhar pessoal no qual a forma desvela-se e revela-se, esse vir-a-ser ocorre em poucos instantes; Pareyson afirma ser um conhecimento *ativo e receptivo* ao mesmo tempo. Vê-se que é a interpretação pessoal que torna possível a fidelidade à obra, isto se explica na passagem que se segue:

Toda a filosofia contemporânea insiste em dizer que a filosofia é obra do homem e somente do homem. A Filosofia é feita pelo homem, para o homem: é pensamento que não tem outro objeto que o homem, outro

ponto de vista que o humano, outro interlocutor que o homem (Pareyson, 2002, p. 215).

Pressupõe-se que o processo de invenção conecta a obra ao leitor e o leitor a obra, é o fio condutor da possibilidade tanto da escuta-fruição quanto da fruição-escuta. É através da escuta que se pode retomar o significado da estética no processo da experiência imediata e direta. Neste âmbito, ressalta-se a indissociabilidade de três conceitos fundamentais: Fazer, Forma e Pessoa, esta indissociabilidade está inserida no interior da *forma formante*, e por sua vez é inerente à interpretação. A ideia de que a *forma formante* é pensada no interior das questões concretas da estética, estas, por serem particulares, não deixam em absoluto de serem filosóficas e não ficam devendo às questões mais gerais. Se na filosofia a experiência é ao mesmo tempo objeto de reflexão e verificação do pensamento; o pensamento é simultaneamente resultado e norma da interpretação da experiência.”A estética [...] tem caráter ao mesmo tempo concreto e especulativo” (Pareyson, 2005, p. 17). A obra de arte, na sutileza de sua *forma formante* contém aquela determinada e irrepetível espiritualidade: “entre a espiritualidade do artista e seu modo de formar existe um vínculo tão estreito e uma correspondência tão precisa, que um dos dois termos não pode subsistir sem o outro” (*Ibidem*, p. 31). A ideia é investigar como é que a espiritualidade do artista se torna, ela mesma, exercício e realidade artística. A obra de arte reflete a originalidade pessoal e espiritual do artista através da ontologicidade da *forma formante*.

4 Operação artística

A operação artística implica dois processos: um processo de formação de conteúdo e um processo de formação de matéria. Na chave argumentativa pareysoniana, isto significa dizer: uma relação conteúdo-forma e uma relação matéria-forma. Qual a relação entre esses dois

processos? A seu ver, que há quem sacrifique um ao outro. Por exemplo, uma concepção romântica como a croceana considera irrelevante, secundário, extrínseco o processo de formação da matéria: a arte é expressão, ou seja, é formação de um conteúdo; a formação da matéria é comunicação, que pode exercer-se ou não se exercer e, em todo caso, é ato prático, não artístico. Mas, há, pelo contrário, quem faça a arte consistir em meros valores formais, desvalorizando todo significado expressivo como secundário, pré-artístico, periférico: a arte é fazer, construir, compor, produzir, quer dizer, formar uma matéria. Quando se vê na obra de arte uma forma primária e uma forma secundária: a primária é configuração de um material sensível, enquanto a secundária é configuração de um contexto de significados. Quando esta linguagem não for decorrente de simples excessos verbais, imputáveis à vivacidade de uma reação polêmica, sublinha Pareyson, podemos dizer que nos encontramos diante de uma verdadeira e própria forma de tecnicismo. Fabrica-se assim uma antítese entre intimismo e tecnicismo: no intimismo se reduz o fazer ao exprimir, e no tecnicismo se afirma que não há outra produtividade artística a não ser a figuração anterior do sentimento.

A Teoria da Formatividade nasceu e floresceu quase simultaneamente revelando as suas raízes e a sua fisionomia definitiva no fecundo período compreendido entre 1950 e 1954. Originou-se de uma série de textos publicados separadamente, mas concebidos desde o início como parte de uma unidade sistemática completa, posteriormente retomados e reunidos em uma primeira edição chamada apenas *Estetica*, publicada em 1954. Esses cursos foram elencados por Ciglia, aqui se destacam apenas dois, são eles: *Arte e conoscenza* (1950) e *Formazione dell'opera d'arte* (1952); Apresentados na aula inaugural do Curso de Estética da Universidade de Turim, em novembro do mesmo ano. As ponderações feitas sobre a problemática de caráter estético constituem uma importância fundamental no âmbito do desenvolvimento dos

conceitos-chave do seu sistema teórico. Nessa perspectiva, em consonância com Caneva⁴, abordou-se a especificação da arte como um ponto de conjunção fecundo no qual a filosofia e a experiência se mantêm simultaneamente distintas e ao mesmo tempo indissolúvelmente ligadas: “Estética é reflexão filosófica sobre a experiência estética” (Pareyson, IS, 2007, p. 94). A estética tem caráter concreto, começa com a experiência e a ela se atém, enquanto o caráter especulativo reflete sobre a experiência se elevando a um nível superior a ela, mas toma-a como objeto próprio, impedindo de reduzir-se ou de identificar-se com ela. O caráter concreto, no entanto, contém os seus próprios problemas decorrentes do contexto vivo da experiência interrogada. Já no aspecto especulativo, o propósito é definir o valor, o significado, o fundamento e a possibilidade da experiência propriamente.

A indivisibilidade característica tanto da especulação quanto da experiência, se separadas, se degeneram e perdem a sua natureza. A especulação que não se atém à experiência torna-se um exercício vazio e abstrato. A mesma coisa acontece com a experiência que não mantém a distância necessária para refletir e teorizar acerca da sua possibilidade. Por este duplo apelo, a estética se constitui no caráter especulativo da reflexão filosófica e contém um contato vital com a experiência (Pareyson, ETF, 2005, p. 19). A especulação estética deve não só interrogar, mas mostrar e denunciar, no seu vasto âmbito, os aspectos ou as zonas que têm um caráter estético ou artístico.

Ao comparar a arte com qualquer outra atividade, não se alcançará nunca uma definição como operação específica se a experiência não tiver em si mesma um caráter de esteticidade e artisticidade. No domínio da operação própria dos artistas, a arte acentua a intencional e programática atividade que está presente na experiência humana por

⁴ Caneva, Claudia. *Belezza e Persona. L'esperienza Estetica come Epifania dell'umano in Luigi Pareyson*, p. 50.

inteira, e que acompanha e constitui cada manifestação da operosidade pessoalista (Tomatis, PVFB, 2003, p. 49)⁵.

Essa atividade, no entanto direciona o experimento e, se oportunamente especificada, constitui o que normalmente chamamos arte, nomeadamente, formatividade, entendida como movimento. Ciglia reforça o que Pareyson já havia efetivamente chamado atenção, ou seja, esta razão exige a compreensão do que significa dizer que todos os aspectos da operosidade humana, dos mais simples aos mais articulados, apresentam um caráter essencial de formatividade (Ciglia, ELIFLP, 1995, p. 124).

O entendimento de que a estética não pode pretender estabelecer o que deve ser a arte ou o belo; ao contrário, tem a incumbência de dar conta do significado, da estrutura, da possibilidade e do alcance metafísico dos fenômenos que se apresentam na experiência estética (Pareyson, PE1, 2009, p. 218). Em que sentido a arte pode constituir a renovação do pensamento? Se desvincularmos o significado do vocábulo “estética” do conceito de “belo” e nos conduzirmos à reflexão de que a arte é a ideia, não é o objeto em si? O que está por trás das coisas do cotidiano? Se a experiência estética é lida como estética lida com a singularidade de uma forma e o seu caráter concreto; a relação da experiência estética com a experiência concreta é inseparável.

Infere-se, pois, que a especulação sem base na experiência torna-se abstração estéril, ao mesmo tempo em que a análise dos objetos estéticos sem o aprofundamento filosófico torna-se mera descrição.

Pareyson define a arte como um legítimo êxito de uma atividade modeladora, plasmadora da forma artística, o que caracteriza o cerne do seu conceito de autonomia da arte, desenvolvendo uma estética de âmbito especialmente ontológico (Pareyson, ETF, 2005, p. 17). A intenção é evitar o labirinto das teorias que se perdem tanto na exaltação de

⁵ Cf. também: *Idem*, p. 17-18.

formalismos abstratos quanto as que tomam como ponto de partida um suposto conteúdo da obra de arte e, depois, não têm como explicar a passagem decisiva do conteúdo em si ao plano da arte.

Estamos falando do entendimento da forma artística e sua especificação como um legítimo êxito, isto é, como conclusão de um processo cuja única condição de êxito é o próprio amoldamento a si mesmo e a nenhum outro fim ou se a especificação formativa não subentende a atividade isolada de uma formatividade vazia, na análise de Givone, isto não seria possível porque a pessoa não só se faz sempre presente em todos os seus atos, mas necessita para a sua sustentabilidade, toda a plenitude da vida espiritual de quem a opera, toda a sua vontade expressiva e comunicativa, traduzidas em modo de formar.

Se o mundo do artista se faz presente na obra já como componente orgânico (Givone, 1990, p. 154), o conceito de modo de formar permite entender o caráter autorreferencial do fazer artístico enquanto um fazer originador, que se constitui não somente como fazer algo, mas, primordialmente, como fundador de um mundo próprio que com ele se origina. Vejamos o que se segue:

Se as obras são sempre singulares, pode-se afirmar que é impossível fazê-las sem que ao fazê-las se invente o modo de fazê-las. Seja qual for a atividade que se pense em exercer, sempre se trata de colocar problemas, constituindo-os originalmente dos dados informes da experiência, e de encontrar, descobrir, ou melhor, inventar as soluções desses problemas (Pareyson, ETF, 2005, p. 21).

Nesse prisma a questão se produz, realizando, efetivando, executando; o movimento de invenção de uma obra se esboça e se constrói baseado em uma lei interna de organização no interior da autonomia da arte e das suas relações com a realidade. A forma artística é, essencialmente, matéria formada. Dizer que a forma é matéria formada significa dizer que ela é, de per si, um “conteúdo expresso”

Usando um termo do nosso autor, na forma artística tudo está carregado de significado, até as inflexões estilísticas mais discretas, enfim, tudo é significado. Dizer, pois, que a forma é matéria formada é o mesmo que dizer que ela é coincidência perfeita de forma e conteúdo: matéria formada é matéria humanizada, espiritualizada, impregnada de significado e de expressividade (*Ibidem*, p. 46) esse argumento perpassa a ETF e nos possibilita ver essa identidade.

Essa identidade não é apenas entre forma e conteúdo, mas entre forma, entendida como matéria formada, e conteúdo, entendido como conteúdo expresso, o que pode ser traduzido em uma fórmula bastante ilustrativa: forma = matéria formada = conteúdo expresso (Pareyson, ETF, 2005, p. 47). A analogia ocorre devido ao propósito que tudo que integra, especificamente, a composição da forma artística ali está já contido no gesto formativo do artista e em submissão à lei orgânica que presidiu todo o processo. A obra de arte apresenta-se, então, como uma contração orgânica de valores diversos, dotada de legitimidade interna, de autônoma consistência e, ao mesmo tempo, de uma fundamental ligação com a realidade de onde brota, desabrocha (Tomatis, PVFB, 2003, p. 5). No domínio da inseparabilidade de conteúdo e forma, a espiritualidade do artista coincide com a matéria por ele formada, no sentido de que sua operação tem um caráter de personalidade, que arrasta para a obra como matéria formada todo o seu mundo interior (Pareyson, PE1, 2009, p. 58), como se pode ver a seguir:

A inseparabilidade de forma e conteúdo é afirmada do ponto de vista da forma: fazer arte quer dizer não só dar forma a um conteúdo espiritual, mas, formar uma matéria, dar uma configuração a um complexo de palavras, sons, cores, pedras. Isto significa recordar que a obra de arte é um objeto sensível, físico e material, e que fazer arte quer dizer, antes de qualquer outra coisa, produzir um objeto que exista como coisa entre coisas, exteriorizado numa realidade sonora e visual (Pareyson, PE1, 2009, p. 58).

A forma artística se apresenta como resultado de uma gênese formativa que ela mesma dirige e que nela se inclui de modo indestrutível. Esse acabamento, evidentemente, não é algo que se acrescenta. O problema artístico consiste em dar uma forma estética a um dado conteúdo, mas subentende uma teleologia interna, como uma atuação da própria obra como forma formante, bem antes de se concluir como forma formada (Ciglia, ELIFLP, 1995, p. 140). Entenda-se que o procedimento da arte contém em si mesmo a própria direção, porque o tentar, não sendo nem preventivamente regulado nem abandonado, é, por si só, orientado pela passagem da obra a qual comanda e define. A antecipação da forma não é propriamente um conhecimento preciso e uma visão clara, porque a forma existirá somente com o processo concluído e executado, não se trata de uma vaga sombra ou uma ideia infecunda. Tomatis reforça a ideia pareysoniana de um presságio e de uma divinização, na qual a forma não é encontrada e colhida, mas intensamente atendida e esperada (Tomatis, PVFB, 2003, p. 52)⁶.

É instituído um vínculo efetivo e indivisível entre os três momentos basilares da experiência da arte: a gênese, a forma acabada e a interpretação. Conforme pensa Pareyson: no interpretar o ouvir se faz escutar e o escutar quer se fazer ouvir: a receptividade se afina através da atividade e a atividade converge em receptividade: uma e outra se sobrepõem, se alimentam, se sustentam, se chamam, se implicam a vicissitude (*Ibidem*, p. 183). Os três momentos acima citados são períodos que se interligam na obra mesma, ao passo em que esta, no ato mesmo em que se mostra como fim de um processo formativo, revela-se como abertura para inexauríveis interpretações, atuando como lei diretora, em primeiro lugar para o autor, e, posteriormente, para o intérprete.

A meu ver, a importância desse atrelamento nos conduz a outra consideração imprescindível, isto é, à forma artística: esta, além de ser

⁶ Cf. também: Ciglia, ELIFLP, 1995, p. 140.

expressão de um mundo acabado, é, na sua essência, um começo, uma fenda permanente ao diálogo, em virtude de ser uma fonte perene de significados, propícios a iluminar, de modo sempre renovado, a realidade à sua volta e de transformar qualitativamente o lugar do homem e das coisas no interior dessa realidade. A autonomia da obra de arte é um traço distintivo da própria obra, intrinsecamente ligado à sua particularidade como arte.

A tarefa da filosofia não é comprovar sua inutilidade: é inconcebível para a filosofia inibir a palavra do filósofo, em seu próprio campo de investigação, e concedê-la aos seguidores das disciplinas científicas. Pareyson retoma esta questão no já citado volume *Conversazioni di estetica*, argumentando que a autodestruição parece ter sido incorporada à estética em geral, no entanto, uma parte da estética nega a si mesma, reconhecendo como único discurso legítimo sobre a arte o discurso dos artistas mesmo, dos críticos ou dos teóricos das diversas artes.

Assim, na primeira metade do século passado, de acordo com Pareyson, especialmente com Croce: o tom da cultura italiana havia se elevado obrigando os históricos e críticos das várias artes a ocupar-se de filosofia, para atingir a clara consciência da própria tarefa, e uma completa elaboração dos próprios instrumentos de trabalho²⁶⁷. Na segunda metade do século, no entanto, a situação se inverte ao ponto de ser proclamada não só a inutilidade do próprio trabalho quanto o desinteresse pela filosofia, impedindo a reflexão nos campos específicos e o desconhecimento do direito de dialogar. Por essa razão, se diz que a estética como disciplina filosófica não existe e não é possível; deveria conceder o campo às estéticas empíricas. Com tal atitude, a estética é separada do seu caráter filosófico e identificada com o exercício próprio da crítica, ou com as poéticas e teorias das diversas artes; ser artista, crítico ou teórico de uma arte se torna o único título válido para intervir em questões de estética, nas quais se deve retirar — e isto é dito pelos

próprios filósofos —, devolver a palavra ao filósofo. No que se refere à experiência, à concretude, à história, é em nome da concretude e da experiência que se concede a palavra ao empírico, negando-a ao filósofo; então se suprime o caráter filosófico da estética, nega-se a possibilidade de uma estética filosófica e especulativa.

Conclui-se, pois, que o chamado à experiência e à concretude não só não suprime o caráter especulativo e filosófico de uma reflexão qualquer, como, ao contrário, é a única condição possível. Escreve Pareyson: não existe verdadeira especulação e filosofia sem o reenvio à concretude, sem contato com a experiência, sem radicalização na história; já que as duas ordens de termos são, na mente reflexiva do homem, complementar, quer dizer, inseparáveis (Pareyson, CE, 1966, p. 104). Para contrapor-se a qualquer uma delas, só é possível por meio de um ato arbitrário de separação e enrijecimento. Se assim for, não se tem mais nem a concretude da experiência, nem a especulação filosófica, mas um empirismo superficial de um lado e um verbalismo vazio do outro (Tomatis, PVFB, 2003, p. 50). O ponto fundamental consiste em dizer que a estética tem um caráter especulativo e concreto ao mesmo tempo. Para definir os confins próprios da estética se deve ter presente que filosofia e experiência são nitidamente distintas e, ao mesmo tempo, indissolivelmente conjuntas; há um ponto de junção entre filosofia e experiência, inserido no ponto em que a filosofia e a experiência se encontram: a experiência para verificar e estimular a filosofia, e a filosofia para explicar e fundamentar a experiência. Isto explica por que se pode alcançar a estética por intermédio de duas direções distintas, mas convergentes: de um lado a filosofia, e do outro a experiência dirigida que faz o artista e o histórico ou crítico ou teórico: o essencial é que se faça filosofia em cada caso, que o filósofo não descuide da solicitação e a verificação da experiência, e que artistas, críticos, teóricos não se esqueçam de transferir-se para um plano especulativo.

Por fim, se reforça o ponto no qual o artista, ao criar, inventa leis e ritmos totalmente novos por meio de uma livre escolha sugeridas, tanto pela tradição cultural quanto pelo mundo físico, um acontecer cuja decodificação ocorre pela perseverança e dedicação do artista. Nesse sentido, o cerne da *formatividade* é a recorrência direta à experiência e nisto consiste ao mesmo tempo a visão *receptiva, inventiva e produtiva*, o acontecer segue a inteireza própria da formação da obra de arte e da ideia de Obra-forma; a feitura-criação da arte e sua inseparabilidade.

Referências

- PAREYSON, Luigi. *Estetica. Teoria della formatività*. (1954). 4. ed. Milão: Bompiani, 2005.
- PAREYSON, Luigi. *Esistenza e persona*. (1950). 5. ed. Gênova: Melangolo, 2002.
- PAREYSON, Luigi. *Conversazioni di estetica*. (1966). Milão: Mursia, 1966.
- PAREYSON, Luigi. *Problemi dell'estetica II. Storia*. Milão: Mursia, 2000. (Obras Completas, Vol. II).
- CIGLIA, Francesco Paolo. *Ermeneutica e libertà. L'itinerario filosofico di Luigi Pareyson*. Roma: Bulzoni, 1995.
- TOMATIS, Francesco. *Pareyson. Vita, filosofia, bibliografia*. Morcelliana: Brescia, 2003
- URIBE, Íris. F. S. *Ontologia e Estética em Luigi Pareyson*. Jundiaí: Paco Editorial, 2021.

Para um pluralismo da arte, um pluralismo conceitual

*Thobila Gabriela de Lima Costa Sousa*¹

DOI: <https://doi.org/10.58942/eqs.112.04>

1 Introdução

Uma longa tradição filosófica se dedicou à análise da arte, abordando-a de duas formas distintas: por meio da tentativa de fornecer uma definição conceitual clássica, que englobe toda a extensão do termo e apresente condições necessárias e suficientes para algo ser considerado arte; ou pelo caminho oposto, em que a arte seria mais bem compreendida através de um conceito aberto, cujas condições de aplicação não estejam vinculadas à apreensão de uma essência manifesta ou latente, mas sim a um exercício visual que identifica nexos de similaridades entre as coisas chamadas arte. No entanto, em diálogo com Mag Uidhir & Magnus (2011), argumento que ambas as abordagens, essencialista ou antiessencialista, falham, uma vez que, de forma explícita ou implícita, adotam um monismo conceitual de arte.

Se desejamos abranger a entropia das produções artísticas, com suas diversas instanciações de arte provenientes de diferentes povos,

¹ Bacharel em Filosofia (UFMG) e Administração (UFMG), com especialização em Gestão Cultural: Cultura, Desenvolvimento e Mercado (Senac). Atualmente, é mestranda em Estética e Filosofia da Arte na UFMG, sob a orientação do Prof. Dr. Rodrigo Duarte, com foco de pesquisa no pluralismo da arte em uma abordagem centrada em Arthur Danto. Exerce a função de coordenadora de Políticas Culturais na Pró-Reitoria de Cultura da UFMG, além de ser membro do grupo de pesquisa “Modos de Presença nos Fenômenos Estéticos”. Também faz parte da comissão da pesquisa “Mapeamento Cultural da UFMG”.
E-mail: thobila.c@gmail.com

culturas, épocas e lugares, torna-se claro que um único e privilegiado conceito de arte não será suficiente para abarcar toda a sua extensão. No entanto, essa dificuldade não significa a impossibilidade de conceituar a arte. Em vez de um conceito universal essencial ou um conceito aberto que não seja capaz de definir minimamente a extensão da arte, defendo a necessidade de uma pluralidade de conceitos de arte, cada um direcionado para alcançar objetivos específicos, como os epistêmicos, sociais, culturais, políticos, estéticos e mercadológicos.

Uma ilustração proeminente da possibilidade de um pluralismo conceitual pode ser encontrada no trabalho de Ingo Brigandt e Esther Rosario (2020), que desenvolvem uma engenharia conceitual estratégica para apresentar conceitos mais apropriados com base na tarefa filosófica em questão, levando em consideração objetivos epistêmicos e sociais em contextos específicos de pensamento e ação. Essa engenharia possui potencial para ocasionar análises éticas conceituais que destaquem pontos normativos como: qual conceito deve ser usado? Qual deve ser descartado?

Assim como Brigandt e Rosario (2020, p. 101), entendo como “conceito” os componentes do pensamento de um sujeito que podem influenciar tanto o seu raciocínio quanto a sua ação: “os conceitos têm a capacidade de incorporar crenças descritivas e/ou normativas (algumas das quais podem ser implícitas)”². Nesse sentido, os conceitos de arte, por exemplo, servem a mais propósitos do que apenas a ideia de determinar se algo é ou não é arte.

Conforme apontado por Monseré (2016), quando algo é considerado arte, tem o potencial de transformar a vida daquele que a produz. Como resultado, esse indivíduo passa a ser denominado ‘artista’, o que altera sua posição social, seu modo de pertencimento e sua integração na sociedade. Da mesma forma, os objetos que adquirem o

² Tradução livre do inglês.

status de ‘arte’ passam a receber tratamento e consideração diferentes daqueles dispensados aos objetos comuns. Por essa perspectiva, o conceito de arte se manifesta estrutural e normativamente, e “categorizar um artefato como arte traz consigo um conjunto de atitudes normativas em relação a ele, incluindo preservação, tratamento e avaliação” (Monseré, 2016, p. 179)³. Quando se percebe que o conceito de determinada coisa no mundo impacta o seu estatuto no mundo, nota-se também que “há consequências culturais em aceitar ou negar o status de um objeto como uma obra de arte, e as obras de grupos sub-representados e oprimidos geralmente têm esse status negado” (Bartel; Kwong, 2021, p. 110)⁴.

A discussão conceitual da arte aqui apresentada coaduna-se à perspectiva da arte enquanto “coisas no mundo” e não meramente como suas “representações”. Dessa forma, busco lidar com as implicações conceituais na realidade do mundo, direcionando o olhar para as obras e grupos histórica e culturalmente marginalizados por um conceito que os sub-representa ou mesmo os exclui.

Nessa orientação, uma maneira de corrigir as injustiças de sub-representação e marginalização de grupos cujo status de ‘arte’ é negado pode ser através da reforma ou aprimoramento do conceito de arte. Para fins deste artigo, isso envolve a análise e adoção de conceitos mais adequados a cada contexto. Quando um único conceito não é capaz de servir a todos os objetivos a ele associados, tornam-se necessários vários conceitos, dependendo do contexto da investigação. Assim, o que outrora era considerado como definições conflitantes de um único conceito, agora pode ser encarado como caracterizações específicas do conceito de arte. Nessa direção, discutirei a possibilidade de um modelo geral para o pluralismo dos conceitos de arte.

³ Tradução livre do inglês.

⁴ Tradução livre do inglês.

Na primeira seção, apresentarei algumas perspectivas da Filosofia da Arte sobre o problema do pluralismo em sua extensão, discutindo os desafios enfrentados pelos filósofos e filósofas na busca por uma definição de arte. Realizarei uma breve análise do monismo conceitual, bem como examinarei alguns dos problemas associados a ele e por que é necessário abandoná-lo no contexto da arte. Na segunda seção, tomando como base os esforços conceituais realizados em outros campos, como a Biologia, onde os conceitos de gene são refinados de acordo com necessidades específicas, apresentarei, por analogia, uma possibilidade de aplicação de uma metodologia semelhante à arte. Esta abordagem, assemelhada àquela adotada por Brigandt e Rosario (2020) para gênero e raça, permitirá explorar a potencialidade de uma melhoria conceitual para a arte. Na terceira seção, abordarei o que constituiria uma análise pluralista do conceito de arte, modelada de forma análoga aos tipos naturais, e discutirei as vantagens e dificuldades encontradas em relação ao estado atual da arte.

2 O Monismo conceitual e suas consequências

Começo avaliando algumas perspectivas da filosofia da arte relacionadas ao desafio de propor uma definição da arte que seja capaz de abarcar toda e qualquer instanciação de arte, ou como menciona Danto (2006, p. XVI) que compreenda “[um] profundo pluralismo e total tolerância [em que] nada está excluído”.

O primeiro notável que destaco é Weitz (1956), que, após beber nas águas wittgensteinianas, ofereceu à comunidade filosófica reflexões preciosas acerca da tipificação do conceito de arte. Para o autor, o esclarecimento do emprego real do conceito de arte é mais importante do que a busca interminável por uma definição. Isso inclui a apresentação de uma descrição lógica de seu funcionamento, bem como uma elucidação das condições de seus usos não equivocados. Há, para Weitz,

uma impossibilidade de fornecer uma definição de arte nos moldes da análise conceitual clássica, que abarque toda a sua extensão e que apresente condições necessárias e suficientes para que algo possa ser aceito como arte. Para o filósofo, um conjunto que abarque essas propriedades da arte é inexistente e, portanto, logicamente impossível. A arte, então, seria mais bem abordada por meio de um conceito aberto, em que as condições de sua aplicação não estejam vinculadas à apreensão de uma essência manifesta ou latente. Em vez disso, a arte seria definida por um exercício fortemente visual que identificasse nexos de similaridades entre as coisas denominadas “arte”. A crítica de Weitz (1956, p. 67) às teorias de arte é anterior e mais fundamental a qualquer definição, já que para o autor essas teorias são “circulares, incompletas, não testáveis e pseudofactuais”. É interessante notar que o filósofo, além de apresentar uma nova estrutura para o conceito de arte, observa que este é utilizado tanto descritiva quanto avaliativamente. Tal ambiguidade poderia ter dado lugar à estratégia pluralista que apresentarei na 3ª seção, mas isso não ocorreu, e Weitz manteve-se como um monista conceitual.

Como esclarecido por Uidhir & Magnus (2011), considero que esse tipo de abordagem não-definitiva, à maneira de Weitz, requer explícita ou implicitamente a premissa de que: I) necessariamente não existe um F, tal que x é arte se e somente x é F; II) essa alegação é alcançada por meio da análise conceitual subscrita por alguma teoria de conceitos (grupo/protótipo, etc.) e III) existe exatamente um conceito de arte, ou seja, um conceito (grupo/família/protótipo) em que sua aplicação não envolve condições necessárias e suficientes (ao menos nenhuma condição necessária individualmente). Essas características acarretam pelo menos dois problemas para a abordagem antiessencialista, denominados por Uidhir & Magnus (2011) de problema da necessidade e problema do conceito. O primeiro refere-se à negação de qualquer condição individualmente necessária para que algo seja arte, o que a meu ver implica um alto custo, pois rejeita até a intencionalidade como

condição mínima para a produção de algo como arte, ou seja, sequer considera a arte como produto da ação intencional de um sujeito. Já o problema do conceito traz à tona que a abordagem não-definitiva não consegue propor um conceito minimamente adequado à extensão de arte. Mesmo que se esforcem para retificar tal situação com estratégias como a teoria do protótipo⁵, não apresentam qualquer conceito produtivo de arte, apelando para uma definição disjuntiva, demasiadamente complexa e não-operativa, que continua a especificar um único conceito de arte sem conseguir capturar outros sentidos de arte.

Outro notável que gostaria de trazer à discussão é Danto (1964), que em um debate direto à perspectiva de Weitz, apresenta que aquilo que outrora poderia ser agrupado corretamente como arte, por similaridade e no uso cotidiano, tornou-se um exercício de realização complexa. As ideias de Danto (2006) acerca dos indiscerníveis problematizam essa questão e demonstram que apenas pelas características perceptuais não é possível encontrar nexos de similaridade que se mostrem seguros para afirmar que algo se trata de arte ou de algum outro objeto banal. Por esse caminho, Danto objetou a suposta impossibilidade de definição de arte de Weitz e ofereceu um conceito essencialista vinculado à noção de um Mundo da Arte (*cf.* Danto, 2006), que fosse capaz de abarcar a entropia de produções artísticas, seja de outros povos, culturas, épocas e lugares, ou seja, que tentasse envolver o pluralismo da arte. No entanto, uma vez que tal pluralismo de Danto se sustenta em função de uma historicidade de tipo ocidental (*cf.* Costa, 2018), pode-se afirmar que está implicado em uma série de dificuldades, além de excluir diversas possibilidades de produção artística, principalmente aquelas eclodidas no sul global, desde seu

⁵ Conforme esclarecem Uidhir e Magnus (2011), a teoria do protótipo afirma que a aplicação de um conceito é uma questão estatística em relação às características dos membros de certa extensão, ao invés de ser uma implicação direta.

ponto de partida que se mostra basilar para sua definição. Uidhir & Magnus (2011) associam esse tipo de questão ao que chamam de problema da extensão, em que, por mais cuidadoso que Danto tenha sido em seu projeto de definição mínima de arte, ainda se encontram contraexemplos. Isso não vale apenas para Danto, mas para qualquer projeto que busque uma essência em um conceito verdadeiro, coerente e produtivo de arte.

Além do problema da extensão, Uidhir & Magnus (2011) esclarecem outras duas dificuldades em relação ao projeto de definição monista e essencialista da arte: o problema da complexidade de definição e o problema do conceito. O primeiro relaciona-se, mais uma vez, à pluralidade ostensiva da arte e à busca por evitar preocupações relacionadas à vasta extensão conceitual. O exercício de captura dessa pluralidade culmina em condições de aplicação do conceito “arte” altamente complexas, pouco informativas e disjuntivas. A soma dessas condições resulta em uma definição confusa que em nada nos ajuda a pensar a arte. O problema do conceito, por sua vez, traz à discussão uma crítica à teoria clássica dos conceitos, ou seja, a compreensão de conceitos como definições que atendam a condições necessárias e suficientes. Essa visão de conceitos como definições é tomada como insatisfatória (*cf.* Peacocke, 1992), exceto em pouquíssimos casos, como em conceitos matemáticos, em que a estrutura parece ser de definição e a extensão conceitual se mostra menos difícil de categorização. Nessa perspectiva, embora o problema do conceito não seja um argumento fatal para o projeto de definição, trata-se de um ponto fraco para a abordagem monista.

Nesse caminho, a pluralidade fugidia da extensão de arte representa um dos maiores, senão o maior, obstáculo a qualquer definição clássica de arte e ao seu monismo conceitual. Contudo, não é o único problema a ser enfrentado. Outro viés que deve ser combatido diz respeito à marginalização e exclusão de práticas e objetos não

considerados como artísticos por não fazerem parte de uma certa classe dominante, seja de caráter econômico ou de uma perspectiva dos colonizadores, que tornam o outro, o colonizado, como exótico e incapaz de produzir arte (aquilo que consideram como arte). Portanto, se realmente almejamos algo semelhante a uma justiça social, não apenas na definição formal de arte, mas também no campo da prática, uma melhoria conceitual da arte é necessária — orientada para um pluralismo conceitual. Nesse sentido, em vez de tratarmos a definição de arte como mera formalidade, futilidade ou mesmo um trabalho de Sísifo, devemos percebê-la sob uma ótica social que tem o potencial de revitalizar e reorientar a filosofia da arte, além de vê-la como autenticamente plural. Como alertam Uidhir & Magnus (2011, p. 6):

[...] se essa pluralidade é de fato uma preocupação substantiva, então qualquer consideração motivada pelo monismo, essencialista ou antiessencialista, parece fadada ao fracasso. Por que, então, se apegar ao monismo do conceito de arte?⁶

Nesse ponto, espero que o leitor concorde que o pluralismo da arte é um obstáculo tanto para as abordagens essencialistas da arte, aqui representadas por Danto, quanto para as antiessencialistas, à maneira de Weitz, que também se limita a um monismo conceitual. Em diálogo com Uidhir & Magnus (2011), considero que a disputa entre essencialistas e antiessencialistas levanta um falso dilema, ou seja, ou temos um conceito singular de arte ou não existe um conceito de arte. O pluralismo conceitual sequer é considerado como possibilidade, talvez porque seja associado a uma aparência de indeterminação, como se operar com um pluralismo conceitual fosse lançar-se à arbitrariedade.

Na próxima seção, discutirei que é possível pensar em um modelo pluralista conceitual, tomando como ilustração proeminente o trabalho de Ingo Brigandt e Esther Rosario (2020) acerca de uma engenharia

⁶ Tradução livre do inglês.

conceitual estratégica que procura apresentar um conceito mais adequado a depender da tarefa filosófica em questão.

3 Pluralismo conceitual em tipos naturais

Nesta seção, partindo dos esforços conceituais realizados em outros campos, como na Biologia, onde os conceitos de gene são aprimorados por necessidades específicas, apresento, por analogia, uma possibilidade de aplicação de uma metodologia similar para a arte, à semelhança do que Brigandt e Rosario (2020) realizaram para gênero e raça.

Brigandt e Rosario (2020) observaram que vários conceitos científicos requerem aprimoramentos e revisões constantes. Em vez de ficarem reféns de definições rígidas, os cientistas, ao perceberem uma perspectiva mais adequada para uma determinada situação, redefinem os termos conforme a necessidade contextual. Como ilustração desse método, os autores apontam o surgimento da genética molecular, que alterou consideravelmente o conceito clássico de gene para atingir objetivos científicos específicos. São esses objetivos que fundamentam a preferência por um conceito em detrimento de outro. Não há, por exemplo, uma busca por uma definição global da ciência, mas sim a adoção de objetivos contextuais vinculados aos valores a serem alcançados por determinadas práticas. Os autores mencionam que:

[...] além das diferenças conceituais diacrônicas (por exemplo, mudança de um conceito na história da ciência), outra situação comum é a variação semântica sincrônica entre diferentes cientistas. Esta última pode ser capturada por uma estrutura filosófica que enfatiza a adoção de objetivos epistêmicos (que também fornece diretrizes para estudos

filosóficos de conceitos externos à ciência) (Brigandt; Rosario, 2020, p. 4)⁷.

No caso dos genes, os autores exemplificam que eles não formam um único tipo estrutural, resultando em uma infinidade de usos contemporâneos diversos (que podem se sobrepor). Um cientista pode utilizar um conceito de maneira diferente em contextos distintos, caso ele sirva a objetivos específicos bastante distintos entre si. Como afirmam os autores:

Pode ser que uma definição não consiga servir a todos os objetivos legítimos associados a uma noção filosófica, de modo que os filósofos devem estar abertos a um pluralismo que permita conceitos diferentes, cada um dos quais é mais propício em determinado contexto (Brigandt; Rosario, 2020, p. 4)⁸.

Brigandt e Rosario (2020) também nos alertam que, embora a visão de um pluralismo conceitual nas ciências tenha se voltado para objetivos e valores epistêmicos, acabou negligenciando objetivos e valores sociais (não que haja uma dicotomia necessária entre objetivos epistêmicos e sociais). Além disso, parâmetros técnicos e pragmáticos, como a falta de dados ou limitações tecnológicas que impossibilitem a resposta a uma questão social, têm restringido fortemente as pesquisas.

Sob essa perspectiva e com o intuito de lidar com conceitos que vão além de fatos empíricos e objetivos epistêmicos para abranger objetivos político-sociais, Brigandt e Rosario (2020) concentraram-se em “gênero e raça” e perceberam que um monismo conceitual não era suficiente. Era necessário um conjunto plural de conceitos. Para isso, eles primeiramente identificaram alguns objetivos voltados para a orientação social (que podem variar dependendo da sociedade em questão ou de suas preocupações políticas, etc.) e, em seguida, recorreram a uma

⁷ Tradução livre do inglês.

⁸ Tradução livre do inglês.

engenharia conceitual estratégica para compreender como certos conceitos poderiam ser empregados para atingir esses objetivos. Se um conceito de gênero puder atender a um determinado objetivo político-social, mas não conseguir especificar alguma categoria considerada importante, isso proporciona razões para considerar outros conceitos como relevantes.

Brigandt e Rosario (2020) destacam que a abordagem pluralista tem o potencial de enriquecer as visões filosóficas de conceitos em geral. Isso se deve ao fato de que a perspectiva clássica sobre a extensão de conceitos pode nos conduzir por um caminho equivocado, uma vez que alguns conceitos não têm apenas a função de identificar e classificar, como já mencionado na seção anterior. Esses conceitos também podem fornecer explicações causais e políticas. Para os autores, os conceitos devem ser estudados filosoficamente para além de suas extensões e condições de satisfação, compreendendo também como um conteúdo incorporado em um conceito dá suporte a um raciocínio explicativo. Além disso, Brigandt e Rosario (2020) nos alertam que mesmo em situações onde a extensão conceitual é muito relevante, não há apenas um aspecto descritivo que categorize quem pertence a uma determinada categoria. É necessário considerar âmbitos normativos que se relacionem aos direitos, à aceitação social e a um tipo de raciocínio moral.

Nesse momento, o leitor pode questionar a possibilidade de uma imprudência conceitual do modelo pluralista, uma vez que ele suporta uma diversidade de possibilidades conceituais, dependendo do objetivo e do contexto. É importante esclarecer que, embora seja possível adicionar outros conceitos a um termo específico, isso não implica um apelo à anarquia conceitual, como afirmam Uidhir e Magnus (2011, p. 9): “O fato de a palavra ‘espécie’ ser usada por alguma comunidade para denotar um conceito não torna automaticamente esse conceito de

espécie legítimo”⁹. Portanto, é possível rejeitar, por exemplo, um conceito que seja essencialista e excludente, ou ainda aquele que seja irrelevante para qualquer investigação.

4 Para um pluralismo da arte, um pluralismo conceitual

Nesta seção, exploro o que seria uma análise pluralista do conceito de arte, modelada de maneira similar aos tipos naturais, e aponto algumas vantagens e dificuldades enfrentadas em relação ao estado atual da arte.

É essencial enfatizar, caso ainda não esteja claro, que a falta de um consenso filosófico em torno de uma definição única de arte não implica automaticamente a necessidade de adotar um pluralismo conceitual da arte. Em consonância com Uidhir & Magnus (2011), defendo que a proposta não envolve a negação da definição de arte nem representa um paliativo para um programa essencialista que, até o momento, não obteve sucesso. Uma premissa crucial para qualquer pluralismo conceitual é a existência de mais de um conceito plausível, legítimo e produtivo para uma determinada coisa — neste caso, a arte.

Nesse sentido, embora Uidhir & Magnus (2011) não estejam endossando conceitos específicos de arte, eles delineiam um modelo geral para o pluralismo da arte. Esse modelo sugere quatro definições de arte com justificada produtividade: arte histórica¹⁰, arte convencional¹¹,

⁹ Tradução livre do inglês.

¹⁰ “Arte histórica: aqueles artefatos que emergem, pertencem a tradições ou narrativas da história da arte” (Uidhir; Magnus, 2011, p. 11, tradução livre do inglês). Os autores mencionam Carrol (1993), Levinson (1990) e Stecker (1997), destacando que a produtividade do conceito está relacionada a investigações históricas.

¹¹ “Arte convencional: aqueles artefatos reconhecidos, aceitos, direcionados, governados por convenções, instituições e práticas do mundo da arte” (Uidhir; Magnus, 2011, p. 11, tradução livre do inglês). Os autores mencionam Dickie (1984 e 1997) e Stecker (1997), enfatizando que a produtividade do conceito está relacionada a investigações sociológicas e antropológicas, bem como a questões legais e econômicas.

arte estética¹² e arte comunicativa¹³. Embora esse grupo ilustrativo de conceitos possa ser válido em relação a determinadas investigações, não podemos afirmar que haja um consenso sobre a natureza da arte. Cada conceito pode falhar em certas situações. No entanto, essas falhas não são vistas como problemas, como os autores observam: “apesar dessas falhas, cada conceito faz um trabalho filosófico substancial. Só temos problemas quando exigimos que um deles se aplique a todos os domínios e para todos os fins” (Uidhir; Magnus, 2011, p. 12)¹⁴.

Assim, podemos perceber que o foco das investigações é redirecionado. Casos anteriormente problemáticos, que levaram à refutação de certas definições, podem ser abordados sob diferentes perspectivas para propósitos específicos. Consequentemente, como Uidhir & Magnus (2011) destacam, um concerto de Mozart, uma performance de Chris Burden ou uma máscara tribal Baoule não se encaixarão em um único conceito de arte, unificado e coeso. Portanto, demonstrar que um certo conceito de arte não é bem-sucedido em certos contextos artísticos não é mais motivo para sua rejeição imediata. Em vez disso, essa constatação sugere a necessidade de uma adaptação do conceito em uso.

Em um texto mais recente, Magnus e Uidhir (2022) ilustram, de maneira esclarecedora, a aplicação do pluralismo conceitual da arte, o que reflete a argumentação apresentada neste artigo. Eles supõem a existência de Alice e Bob e consideram a afirmação de Alice de que um

¹² “Arte estética: aqueles artefatos que satisfazem alguma função estética, por exemplo, proporcionando alguma atitude estética, experiência, interesse e valor” (Uidhir; Magnus, 2011, p. 11, tradução livre do inglês). Os autores mencionam Beardsley (1983), Zangwill (1995) e Iseminger (2000), destacando que a produtividade do conceito está relacionada a investigações de valor e cognitivas que envolvem a percepção.

¹³ “Arte comunicativa: aqueles artefatos que são (atuam como) veículos para a comunicação de determinados conteúdos; por exemplo, conteúdo representacional, semântico ou expressivo” (Uidhir & Magnus, 2011, p. 11, tradução livre do inglês). Os autores mencionam Danto (1981) e Dilworth (2004), enfatizando que a produtividade do conceito está relacionada a investigações cognitivas que envolvem aprendizado e emoções, bem como a questões de avaliação moral.

¹⁴ Tradução livre do inglês.

artefato pré-histórico é arte, enquanto Bob acredita que ela está equivocada nessa afirmação. A fonte de Duchamp é outra fonte de discordância entre eles: para Alice, não é arte, enquanto para Bob é. Nesse exercício mental, embora as personagens não justifiquem seus julgamentos, nós, como narradores oniscientes, sabemos que Alice está focada em características decorativas e formais, enquanto Bob se concentra em aspectos institucionais. Com o pluralismo conceitual, somos capazes de reconhecer que Alice e Bob estão operando com conceitos distintos de arte. Além disso, podemos identificar que o desacordo entre os dois ocorre no nível metalinguístico (como eles pensam sobre a arte), não no nível dos objetos, ou seja, não diz respeito a determinar se algo é ou não arte.

Bartel e Kwong (2021), a partir da discussão proposta por Uidhir e Magnus (2011), concordam que as teorias monistas tradicionais da arte não conseguem abranger a diversidade de objetos que intuitivamente parecem pertencer à categoria de arte. No entanto, eles argumentam que a explicação do pluralismo de conceitos não esclarece por que um conceito específico é de fato um conceito de arte, ou seja, por que ele se qualifica como tal em determinadas condições. Para eles, os vários conceitos de arte postulados no pluralismo conceitual possuem diferentes extensões — os conceitos de arte estética, arte histórica, arte convencional e arte comunicativa, mencionados como exemplos por Uidhir e Magnus (2011), não se referem ao mesmo conjunto de objetos, apesar de haver diversas sobreposições. Bartel e Kwong (2021) apontam que os autores não ofereceram razões convincentes para considerarmos cada um desses componentes do pensamento como um conceito de arte. Entretanto, Uidhir e Magnus (2011) afirmam estar interessados em uma proposição metodológica, em um modelo geral para o pluralismo do conceito de arte. A apresentação de quatro conceitos de arte serve como uma mera ilustração, não como uma defesa de um conjunto conceitual específico para a arte. Embora os quatro conceitos sugeridos tenham algo

em comum que os torna conceitos de arte, os autores não parecem ter dedicado tempo para argumentar a favor de um componente comum a partir do qual o pluralismo poderia ser derivado.

Para Bartel e Kwong (2021), muitas das disputas em torno da definição de arte poderiam ser resolvidas ao reconhecermos que as obras de arte podem ser valorizadas de diversas maneiras. A chave da argumentação deles reside na afirmação de uma pluralidade de valores para a arte em vez de uma pluralidade conceitual de arte. Isso, de acordo com os autores, levaria, em última instância, à eliminação do conceito de arte (*cf.* Bartel; Kwong, 2021). Abordarei integralmente o argumento eliminativista proposto pelos autores em outra oportunidade. Por ora, afirmo apenas que substituir o conceito de arte por diversos tipos de valoração de artefatos (ou práticas) não resolve nenhuma das questões esperadas. Em primeiro lugar, essa abordagem pode resultar no aumento de exclusões e marginalizações de povos e culturas, uma vez que um artefato ou prática específicos podem ser desvalorizados pela cultura dominante, levando à submissão da cultura dominada aos padrões dominantes (o que se assemelha muito ao que já ocorre atualmente, mas com maior legitimidade). Outra questão é que esse tipo de eliminativismo (do conceito de arte) parece negligenciar a característica normativa e socioeconômica inerente ao conceito de “arte”. Essa perspectiva aparentemente não reconhece que os conceitos têm influência tanto em nossa forma de pensar quanto em nossas ações. Quando rotulamos algo como “arte”, isso automaticamente implica em uma determinada valoração e tratamento, devido à sua classificação como “arte”. Não parece que a valoração ocorra apenas no sentido oposto, ou seja, valorizar algo independentemente de qualquer categorização. Se fosse possível valorizar um objeto (ou prática) antes de uma teoria específica justificar ou orientar essa valoração, estaríamos em posição de categorizar, a priori, que uma banana, por exemplo, é uma forma de arte, mesmo que visualmente indistinguível de uma simples fruta.

Outra crítica feita por Bartel e Kwong (2021) ao pluralismo conceitual da arte se refere a quem ou o que valida a legitimação de um determinado conceito de arte. Esse tipo de questionamento também pode ser aplicado ao monismo conceitual, sem invalidar o argumento. Contudo, é importante lembrar que a perspectiva pluralista abre espaço para diversas vozes e formas de legitimação, que vão além da mera perpetuação da corrente predominante ou da classe dominante sobre a subordinada. Nesse sentido, a explicação sobre quem ou o que torna um conceito proposto válido como um conceito de arte dependerá do objetivo específico da investigação. Caso o foco esteja nas dimensões políticas e sociais, os objetivos devem estar vinculados a essas dimensões, com base em nossos usos e em nossa visão de futuro — ou seja, nas mudanças de nossas práticas para promover a justiça social, por exemplo.

4 Considerações finais

Neste artigo, meu objetivo foi explorar a viabilidade de uma engenharia conceitual voltada para a arte, baseada em um modelo geral de pluralismo conceitual da arte. Apesar das diferenças entre os objetos de estudo, busquei estender a abordagem dos conceitos não apenas para a esfera científica, mas também para a filosófica e social, com o propósito de obter insights valiosos que possam contribuir para a busca por justiça social no contexto artístico. Através dessas abordagens, foi possível esclarecer que frequentemente a direção das investigações necessita de ajustes. Questões que anteriormente eram vistas como problemáticas e que levavam à rejeição de certas definições podem, sob essa nova perspectiva, ser examinadas a partir de ângulos diferentes para alcançar objetivos específicos. No contexto da arte, suas diversas extensões não se encaixam mais em um único e simples conceito de arte. Portanto, demonstrar que um conceito de arte não é bem-sucedido em algumas de suas interpretações não é mais razão para sua rejeição definitiva, mas sim

para uma reavaliação do conceito em questão. Como observado por Uidhir e Magnus (2011, p. 7):

Não devemos esperar que um conceito fundamental faça o trabalho de todos os outros. Qual conceito é apropriado depende tanto dos objetos específicos da investigação [...] quanto dos objetivos da investigação específica¹⁵.

Além disso, destaquei que o pluralismo conceitual nos permite reconhecer que muitas disputas estão centradas no nível metalinguístico (ou seja, como pensamos sobre a arte), e não no nível das próprias coisas, dos objetos, se eles são ou não arte.

Também abordei o fato de que adotar o pluralismo conceitual da arte não implica necessariamente em uma confusão conceitual. Assim como nas ciências, onde houve avaliações e seleções criteriosas para determinar os conceitos legítimos de genes, a filosofia da arte tem a capacidade de realizar um processo semelhante para a arte. Isso fica evidente pelo fato de que algumas definições de arte são mais amplamente utilizadas e produtivas do que outras, que acabam sendo relegadas ao esquecimento. É intuitivo que certas definições recorrentes prevalecem porque conseguem capturar aspectos substanciais da arte dentro de contextos e períodos específicos, porém isso não significa que possam abranger completamente a totalidade da definição.

Por fim, enfatizei que a perspectiva de lidar com múltiplos conceitos produtivos de arte oferece uma abordagem mais abrangente para atender a objetivos políticos e sociais. Dessa maneira, novos caminhos se abrem para enriquecer e revitalizar os debates no campo da filosofia da arte e nas visões filosóficas dos conceitos em geral.

¹⁵ Tradução livre do inglês.

Referências

- BARTEL, C.; KWONG, J. Pluralism, Eliminativism and the Definition of Art. In: *Estetika: The European Journal of Aesthetics*, v. LVIII/XIV, n. 2, 2021.
- BRIGANDT, I.; ROSARIO, E. Strategic Conceptual Engineering for Epistemic and Social Aims. In: BURGESS, A.; CAPPELEN, H.; PLUNKETT, D. (Orgs.). *Conceptual engineering and conceptual ethics*. New York: Oxford University Press.
- COSTA, R. Após o fim da arte europeia: uma análise decolonial do pensamento sobre a produção artística. In: *Dois pontos*, v. 15, n. 2, 2018.
- DANTO, A. *Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1981.
- DANTO, A. O mundo da arte. Trad. Rodrigo Duarte. In: *Artefilosofia*, n. 1, 2006.
- DANTO, A. *Após o fim da arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus, 2006.
- MAGNUS, P. D.; UIDHIR, C. M. Art concept pluralism undermines the definitional project. In: *British Journal of Aesthetics*, 2022.
- MONSERÉ, A. Why We Need a Theory of Art. In: *Estetika*, v. 53, 2016.
- PEACOCKE, C. *A Study of Concepts*. Cambridge: M.I.T. Press, 1992.
- UIDHIR, C. M.; MAGNUS, P. D. Art concept pluralism. In: *Metaphilosophy*, v. 42, 2011.
- WEITZ, M. The role of theory in aesthetics. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1956.

Branda insubordinação: um olhar para a produção artística feminina através de Georgina de Albuquerque e Júlia Lopes de Almeida

Rayani Rodrigues Melo¹

DOI: <https://doi.org/10.58942/eqs.112.05>

1 Introdução

“No final, cansei-me dessas decapitações”. Assim, a crítica literária francesa, Hélène Cixous (2022), inicia o segundo parágrafo da apresentação elaborada em 2010, que antecede seu icônico ensaio intitulado *Le rire de la Méduse*, ou em português, *O Riso da Medusa*, publicado pela primeira vez em 1975, na França em uma edição especial da revista *L'arc*, que homenageou Simone de Beauvoir e a luta das mulheres.

Cixous (2022) construiu um paralelo entre o violento conto mitológico da medusa e a escrita feminina; esta, enquanto um ato político necessário para interromper ou ao menos, tentar conter o processo de decapitação das mulheres na escrita — da história —. Cixous clama para que o ato de escrita se dê de maneira coletiva, em parceria com outras mulheres, e também, porquê não, com outros homens? Foram tantos os interlocutores de Cixous; Sigmund Freud, Jacques Derrida, Jacques-Marie Lacan (que fora amigo próximo).

¹ Doutoranda em Arte e Cultura Visual; PPGACV/UFG. E-mail: rayanimelo@gmail.com

Em convergência às instigantes provocações de Cixous sobre a necessidade das mulheres reivindicarem para si a prerrogativa de expressão de suas subjetividades, por meio da escrita (qualquer que seja a maneira de escrita), alcançando assim a subjetivação tão necessária, a presente comunicação propõe em certa medida o “findar” das decapitações das mulheres nos anais da história brasileira. Para tanto iremos analisar a manifestação da insubordinação feminina, tanto na arte pictórica quanto na literatura produzida por artistas brasileiras. O recorte temporal parte da passagem do século XIX para o XX. As obras que compõem o *corpus* dessa análise são a tela *Sessão de Conselho de Estado* (1922), da pintora Georgina de Albuquerque, e o romance *A Falência* (1901), da escritora Júlia Lopes de Almeida. A insubordinação feminina é identificada como um elemento presente nas referidas obras. Não como algo latente, mas manifesto, vivo, perceptível desde a superfície até em seus mais sutis detalhes.

2 Precisamos falar sobre Elas

Segundo o *Dicionário Brasileiro Globo* (1991), a palavra *Insubordinação* define a característica do que é insubordinado; desobediência, ou seja, o ato de se insurgir contra uma autoridade ou ordem posta; revolta, rebelião. Partindo dessa breve explanação etimológica, direcionaremos nossos olhares para duas obras, de duas diferentes artistas brasileiras que vivenciaram seus anos de formação artística e criaram parte de suas produções durante a *belle-époque*, sendo elas a pintora paulistana Georgina de Albuquerque [1885-1962] e a escritora carioca Júlia Lopes de Almeida [1862-1934].

Nessa perspectiva, faremos um mergulho rumo a duas expressões de subjetividades de naturezas díspares. Tais obras se encontram relacionadas, não obstante, por seu traço de insubordinação. Colocar lado a lado duas produções, que a priori são tão diferentes, e propor uma

Branda insubordinação: um olhar para a produção artística feminina
através de Georgina de Albuquerque e Júlia Lopes de Almeida

análise comparada através delas, possibilita de maneira profícua uma investigação sobre as tramas dessas produções, assim como permite enriquecer o nosso olhar a respeito das produções de autoria de mulheres em fins do século XIX, assim como também lança luz sob a condição feminina no Brasil do referido período.

Revisitar e reavaliar todo um conjunto de produções, no meio das quais algumas obras e artistas que foram entregues ao quinhão de um certo ostracismo histórico, como no caso de Georgina de Albuquerque e Júlia Lopes de Almeida, significa, antes de mais nada, uma busca por dar a devida visibilidade tanto para suas produções quanto para suas respectivas biografias.

Ambas as artistas alcançaram uma considerável notoriedade através de suas obras no findar do século XIX e início do século XX, assim como conseguiram, através de suas artes, independência financeira, algo raro às mulheres naquela época. Ambas as artistas reivindicaram através de seus trabalhos o direito de criar suas próprias narrativas. E tais narrativas se contrapuseram ao modo como a mulher do século XIX era comumente representada por homens na arte e na literatura. Porém, a despeito de produções de impacto e de biografias admiráveis, a luz direcionada a essas artistas se esmaeceu. Seus trabalhos, infelizmente, não são objetos de grandes interesses de pesquisadores. Pouco se diz sobre essas mulheres.

Observar as obras de Georgina de Albuquerque e Júlia Lopes de Almeida é substancialmente uma forma de reexistência frente ao modelo de uma história hegemônica, androcêntrica, que construiu e ainda insiste em construir narrativas de apagamento seletivo da história, fazendo desbotar diante da historiografia a arte produzida por mulheres.

Judith Butler [1956-], em *Corpos Que Importam* (2020), reitera que a diferença sexual implica necessariamente em diferenças materiais, o que por consequência leva a normas regulatórias que consolidam

práticas discursivas. Ou seja, a categoria sexo está intrinsecamente ligada a práticas que determinam e separam os corpos que governam — sendo estes, corpos que criam discurso — e corpos subalternos. Nesse sentido, o sexo determina aqueles que detêm o poder de “produzir, circular, demarcar, diferenciar” (Butler, 2020, p. 15), os corpos que controlam daqueles que são controlados.

Para Butler (2020) os processos disciplinares dos corpos baseados no binarismo sexual impõem barreiras físicas que tolgem existências em detrimento de outras. Segundo Viviane Bagiotto Botton (2019), Butler considera que:

[...] a formulação sociocultural do gênero e do sexo como realizada em conjuntos discursivos que produzem o que se diz e se repete constantemente sobre eles, mas também como o que se oculta e o que não se diz sobre ambos (Botton, 2019).

São inúmeras as barreiras impostas às mulheres. No caso de nossas artistas brasileiras do século XIX, elas tiveram que lidar com o cerceamento institucional no contexto em que o Estado agiu para limitar o acesso à universidade até a Primeira República, “quando as alunas foram finalmente admitidas nos cursos superiores. Uma exceção nesse quadro foi a profissão de parteira, eminentemente feminina” (Simioni, 2019, p. 30)

Flávia Leme de Almeida (2010), assinala que, referente à história das mulheres no ocidente, boa parte dos documentos oficiais escritos foi elaborado por homens. “Eram eles, na sua maioria, que tinham acesso a ler e escrever e, conseqüentemente, eram eles que detinham o poder do conhecimento e da razão” (Almeida, 2010, p. 56).

Georgina de Albuquerque e Júlia Lopes de Almeida pertenceram a uma certa elite cultural que lhes possibilitou acesso à educação, e ainda assim seus corpos e suas existências enquanto mulher previam uma série de condutas adestradas. A educação escolar oferecida às mulheres no

segundo oitocentos as destinavam às profissões ditas femininas, como o magistério, cuidados com o lar, e o casamento (Lamas, 1997 *apud* Almeida, 2010).

A educação feminina foi projetada através do olhar masculino, que buscava enquadrar a mulher em um regime de submissão e obediência (Almeida, 2010), o que conseqüentemente cerceava a expressão de suas subjetividades. Quando as mulheres acessavam a carreira artística, eram automaticamente colocadas na categoria de amadoras, e as questões subjetivas em torno dessa categoria “trazia consigo um tipo de classificação hierárquica que se baseava em uma contraposição implícita à figura do artista profissional, percebida como essencialmente masculina” (Simioni, 2019, p. 17).

Embora Georgina de Albuquerque e Júlia Lopes sejam oriundas de um espaço privilegiado, ainda assim eram mulheres, e suas existências no mundo se davam através da condição feminina. Todavia, apesar das limitações sociais intrínsecas ao ser mulher, elas conseguiram representar em suas obras figuras femininas que escaparam ao viés do anjo do lar ou da mulher fatal; ambivalência que se tornou uma obsessão nas narrativas literárias escritas por homens, em especial, do século XIX. O fim dessas narrativas não hesitou em repetir com riqueza em detalhamento e esmero estético a morte violenta daquelas que *eles* diziam serem mulheres errantes.

3 Quando a mulher é agente da história

Na tela *Sessão do Conselho de Estado* (1922) de Georgina de Albuquerque, podemos observar que as escolhas estéticas da artista foram utilizadas por ela como um dispositivo que questiona — ou pelo menos desperta — algumas narrativas. Georgina, ao escolher pintar uma cena histórica realocando a Princesa Maria Leopoldina no centro da

representação de um evento político, algo nunca abordado dessa maneira por outros artistas, redireciona o protagonismo a uma mulher que fora comumente retratada à sombra de seu marido. Isso ao mesmo tempo em que a artista se tornou a primeira mulher a fazer uma pintura histórica no Brasil, gênero artístico a elas praticamente negado até então.

Em *Sessão do Conselho de Estado*, [figura.1], obra fruto de uma encomenda referente aos eventos comemorativos do centenário da independência do Brasil, Maria Leopoldina está no centro de um momento histórico. Elegantemente sentada atrás de uma mesa, ela preside uma reunião com os conselheiros de Estado.

Na obra a artista contrapôs, através da representação da figura feminina, a imagem usual, dócil e subalterna da mulher enquanto sujeita à execução dos deveres do lar. Segundo Ana Paula Simioni (2002, p. 21):

A primeira observação dessa obra é surpreendente, pois ela contraria claramente determinadas expectativas que orientam a visão comum a respeito do que deve ser uma pintura histórica, sobre atributos específicos da autoria e sobre os motivos que melhor figuram um momento grandioso da história nacional. Georgina solucionou de forma singular a questão do tema, relativo à comemoração do centenário da Independência. Em vez de abordar um evento histórico triunfal, como uma cena de batalha, tal como o repertório acerca da pintura histórica nacional poderia lhe sugerir, apresentou um episódio diplomático dentro de um gabinete oficial. Ainda mais destoante é a figura heroica aí representada: uma mulher! Após uma leitura breve da legenda explicativa sabe-se, afinal, quem é a personagem central retratada, a Princesa Leopoldina, em meio à reunião de Conselho de Estado presidida por José Bonifácio, na qual se discutiu a necessidade de o Brasil tornar-se independente de Portugal, momento esse que teria antecedido o brado do Ipiranga.

O compromisso estético e as escolhas plásticas presentes na referida obra podem se configurar e se consolidar como uma postura insubordinada da artista, pois, ao tornar a representação de uma mulher enquanto figura heroica em uma pintura, a artista reivindica o direito de construir uma narrativa visual onde a mulher endossa o papel de uma

Branda insubordinação: um olhar para a produção artística feminina
através de Georgina de Albuquerque e Júlia Lopes de Almeida

agente política visualmente atuante, em um momento em que sequer lhes era dado o direito ao voto.

Na mesma ocasião da comemoração do centenário de independência do Brasil, uma outra obra foi realizada também apresentando Maria Leopoldina por meio de uma temática semelhante. Domenico Failutti [1872-1923], artista italiano que teve uma estadia rápida em terras brasileiras, representou em *D. Leopoldina e seus filhos* (1921) a princesa atuando no papel esperado, o de matriarca (Simioni; Júnior, 2018, p. 31), conforme a tradição herdada dos retratos de famílias aristocráticas, tal como os retratos neoclássicos da artista francesa Elizabeth Vigée-Lebrun [1755-1842] produzidos na véspera da Revolução Francesa.

Maria Leopoldina é retratada por Domenico em um vestido amarelo — cor que faz referência à casa real de Habsburgo², berço da dinastia austríaca — sentada em uma poltrona e cercada por seus filhos. É um retrato previsível da sensibilidade maternal feminina.

Colocando as obras de Georgina [figura. 1] e de Domenico [figura. 2] lado a lado, surge a evidência que ambas constroem narrativas visuais que se contrapõem, e ao analisar essas obras comparativamente é possível investigar, de maneira profícua, por meio das suas semelhanças e disparidades, a relação existente entre as escolhas plásticas e estéticas, ao passo que não perdemos de vista

[...] os andaimes da produção social das imagens; os trabalhos de seleção que implicam políticas de favorecimento, de esquecimento ou de proposital destaque são com certeza procedimentos necessários para todos aqueles que queiram enfrentar esse tipo de matéria (Schwarcz, 2014, p. 420).

² Cf. Montelone, *A moda, as cores e a representação feminina no Segundo Reinado* (Rio de Janeiro, 1840-1889). Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/jm_moda.htm#_edn2.

Figura 1 – Georgina de Albuquerque. *Sessão do conselho de Estado*. Óleo sobre tela, 1922, 210 x 265 cm. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional



Fonte: <https://artebrasileiros.com.br/da-redacao/as-artistas-esquecidas-pela-historia/>.

Figura 2 – Domenico Failutti. *Dona Leopoldina e seus filhos*. Óleo sobre tela, 1921. 155 x 253,5. São Paulo: Museu Paulista da USP.



Fonte: encurtador.com.br/fruCQ.

Branda insubordinação: um olhar para a produção artística feminina
através de Georgina de Albuquerque e Júlia Lopes de Almeida

No ano de 1907, a pintora foi condecorada com sua primeira menção honrosa. Entre 1912 e 1914 ela recebeu medalhas de prata nos salões nacionais. Os anos seguintes também foram frutíferos para sua carreira: em 1919, Georgina de Albuquerque foi premiada com medalha de ouro no salão nacional, e em 1920 tornou-se a primeira mulher a participar de um júri acadêmico (Simioni, 2004, p. 7). Além disso, em 1952 tornou-se a primeira mulher a ocupar o cargo de diretora da Escola Nacional de Belas Artes (Rodrigues, 2010, p. 42).

Ao analisarmos a obra *Sessão de Conselho de Estado*, fazendo uma relação entre os aspectos estéticos da produção e o contexto da mesma, estamos procedendo de maneira similar ao que a historiadora e antropóloga Lilia Schwarcz (2014) diz sobre o fato de vasculhar os usos da imagem, ou seja, é preciso identificar nas imagens um recurso material rico em informações capazes de informar e descortinar nuances de um momento histórico, sendo a imagem, portanto, documento que contém em seu cerne disputas de narrativas e ideologias: “não como reflexo, mas como produção de representações, costumes e percepções, e não como imagens fixas presas a determinados temas ou contextos, mas como elementos que circulam, interpelam, negociam” (Schwartz, 2014, p. 393).

Nesse sentido, rastrear os “sons” decorrentes das produções artísticas será uma maneira de revisitar essas obras visando verificar o que elas são capazes de nos revelar, ao passo que vai de encontro aos esforços atuais que buscam retirar do ostracismo obras e biografias femininas que foram esquecidas no tempo.

Sua carreira de sucesso é inquestionável, e sua insubordinação a impulsionou a ser a primeira mulher a realizar uma pintura de gênero histórico no Brasil; o esmaecimento de sua importância frente a outros artistas do período não faz jus à sua colaboração para a história da arte nacional. Reagir a esse apagamento histórico é um movimento

transgressor que nós, pesquisadoras e pesquisadores, precisamos fazer frente ao cânone da arte para não mais deixar que se estabeleça como natural as narrativas seletivamente excludentes.

4 Camila: uma representação incomum da “boa mulher”

O romance *A Falência*, de Júlia Lopes de Almeida, é uma das poucas obras escritas por uma mulher no século XIX. Júlia Lopes figura como um dos nomes negligenciados pela historiografia literária nacional, ao lado de Maria Firmino dos Reis [1822-1917], mulher negra, considerada a primeira romancista brasileira; Albertina Bertha [1880-1953], que em seu romance de estreia, *Exaltação* (1916), abordou o espinhoso tema do adultério; e Narcisa Amália [1845-1924], poetisa e primeira mulher a trabalhar profissionalmente como jornalista.

Sobre o romance *A Falência*, este caiu em esquecimento na historiografia literária nacional, assim como o nome da escritora, apesar de uma carreira promissora e com pleno reconhecimento ainda em vida. Desde o ano de seu lançamento, em 1901, o romance *A Falência* [Figura. 3] não ganhou mais nenhuma nova publicação, até o ano de 2018.

Cristiane Trindade escreveu para o site da editora UNICAMP que a obra fez muito sucesso na época de sua publicação, tendo até mesmo uma nova tiragem, o que levou Júlia Lopes a figurar ao lado de autores como Euclides da Cunha com a obra *Os Sertões*, Graça Aranha com *Canaã*, e Afrânio Peixoto com *A esfinge*. Nos anos de 2018 e 2019, a obra ganhou duas novas edições que saíram respectivamente pela editora UNICAMP e pela Coeditora Penguin & Companhia das Letras. Edições essas decorrentes da revisão da historiografia literária feita atualmente pela crítica feminista, objetivando em ações que estão se tornando cada vez mais populares, e cujo âmbito vislumbra retirar mulheres artistas do ostracismo ao qual foram submetidas.

Branda insubordinação: um olhar para a produção artística feminina
através de Georgina de Albuquerque e Júlia Lopes de Almeida

O romance *A Falência* nos apresenta uma narrativa urbana que transcorre no ano de 1891, momento em que a economia cafeeira brasileira estava vivenciando um cenário de crescimento acelerado. Além do olhar perspicaz de Júlia sobre a sociedade carioca de sua época, o romance também apresenta traços de insubordinação. E essa característica se dá sobretudo através das complexidades psicológicas das personagens elaboradas por Júlia Lopes de Almeida, em especial Camila, protagonista da trama narrativa.

Camila é uma bela mulher oriunda de uma família humilde de Sergipe, que decidiu tentar a vida na cidade do Rio de Janeiro, onde conhece seu futuro marido, Francisco Teodoro, que estava vivenciando a plena ascensão dos seus negócios.

Francisco Teodoro, então pobre imigrante português, é um sujeito ambicioso e bastante trabalhador, que fez fortuna em solo fluminense através do comércio cafeeiro; ele vislumbra casar-se com uma mulher bela, porém medíocre, e viu em Camila as características que almejava em uma esposa, como ele deixa claro em sua resposta ao dialogar com Catarina, outra personagem claramente independente no romance:

[...] minha senhora, sou da opinião de que a mulher nasceu para mãe de família. Crie seus filhos, seja fiel ao seu marido, dirija bem sua casa e terá cumprido a sua missão. Este foi sempre o meu juízo, e não me dei mal com ele, não quis casar com mulher sabichona. É nas medíocres que se encontram as esposas (Almeida, 2019, p. 111).

Todavia, ao longo do romance, Camila não se mostra uma mulher exatamente medíocre como desejava seu marido, tampouco corresponde ao exemplo de anjo do lar tão esperado pela sociedade de seu período.

Júlia Lopes de Almeida, através da protagonista, constrói um arquétipo feminino que vai na contramão do que costumavam representar os romancistas de seu período. A infiel Camila trai seu

marido com Gervásio, um personagem de contornos fortemente pedantes, mas que desperta sua atenção por ser amante das artes e das letras. Ele é de total confiança de Francisco Teodoro e possui passe livre para circular pelos arredores das dependências da família.

A literatura serviu de ferramenta pedagógica das condutas sociais, de modo que o caso dessas mulheres adúlteras, ou qualquer representação de intransigência feminina, deveria ser cruelmente condenada. Todavia, Júlia não pune Camila, e nem tampouco se desdobra a analisar e a criticar a conduta moral de sua protagonista.

Um dos exemplos mais clássicos da literatura francesa que demonstra o quanto uma mulher adúltera estava fadada ao calvário, talvez seja *Madame Bovary* (1856), romance escrito por Gustave Flaubert [1821-1880]. Em meio a traições e escolhas desacertadas, o fim de Emma Bovary é trágico. Sua morte é violenta, e como se já não bastasse tanto infortúnio, em seu leito de morte, o que era antes uma bela mulher dá lugar a um ser disforme.

Já a personagem Camila, de Júlia Lopes, trai seu marido a longa data, e ao findar da narrativa não é ela quem morre, mas sim seu marido, que se mata diante da falência dos negócios da família. Camila segue a sua vida, cuidando de seus familiares. Júlia Lopes aborda o espinhoso tema do adultério cometido por mulheres. Tema este que se tornou recorrente nos romances da segunda metade do século XIX. No entanto, a diferença em relação a vários autores é que o adultério é abordado pela autora sem grande peso.

Júlia não pesou a mão sobre o tema do adultério, bem ao contrário do que fizeram os romancistas de sua época, que adotavam um olhar quase radiográfico para o assunto. Os homens romancistas contemporâneos de Júlia não se furtavam em punir cruelmente suas personagens, como fez Flaubert com Emma Bovary, ou como fez o conterrâneo de Júlia Lopes, Machado de Assis [1839-1908], em um de seus

romances mais renomados, *Dom Casmurro* (1899), onde Capitu, a bela com olhos de cigana, oblíqua e dissimulada, desestrutura psicologicamente seu marido Bentinho que, golpeado pelos ciúmes, manda esposa e filho para o exílio na Suíça.

“*Hipócritas! Hipócritas!*” Disse Camila a Gervásio quando ele havia dito que lhe trouxera um romance literário como o romance que os dois viviam. “*Hipócritas! Hipócritas!*” clamava Júlia sobre os romancistas do século XIX que puniram impiedosamente suas personagens “errantes”.

Tais romances clássicos, como os mencionados acima, hoje reconhecidos e bem consolidados na historiografia literária, foram escritos por autores que, ao mesmo tempo em que criticavam a submissão feminina através de uma linguagem irônica e apurada, acabavam por enfatizar tal submissão ao fadar suas personagens a tristes fins.

As críticas sociais, veiculadas pelos romances, davam-se dentro dos limites da própria sociedade capitalista, não se encontrando, entre esses escritores, posições efetivamente revolucionárias, afinal, eram produtos de seu meio, e constituíam sua elite (Lopes, 2011, p. 137).

No romance de Júlia Lopes, está também presente a personagem Catarina, irmã do capitão Rino, o qual possui uma paixão platônica por Camila. Ciente de sua beleza e poder sobre ele, Camila nutre essa paixão, mas sem objetivar nenhum ato desejado por Rino. Catarina é uma mulher independente e que não deseja se casar, segue sua vida construindo uma verdadeira emancipação à ideia romantizada do casamento, feito absolutamente ousado para uma mulher de classe burguesa dos períodos finais do século XIX brasileiro.

Assim sendo, fica notória a inclinação emancipatória das personagens femininas de Júlia Lopes de Almeida, que elucida através delas um viés insubordinado que ela mesma proferiu em vida. A autora

conseguiu viver dos seus escritos, um grande feito em uma época em que à mulher não era concedido o direito de escrever e expressar suas opiniões. Júlia não apenas escreveu romances, como também expressou seus pensamentos políticos ao passo que descortinou a condição feminina através dos jornais, crônicas e dramaturgias (Telles *apud* Ruffato, 2019, p. 9).

Contrariando o que se esperava de uma mulher no século XIX, mesmo que de família abastada e tendo acesso à educação, Júlia Lopes não seguiu o destino esperado de ser mero anjo do lar, e construiu sua trajetória literária rumo à emancipação feminina. Tornou-se uma romancista com reconhecimento ainda em vida, chegou a se envolver com as primeiras discussões feministas que estavam surgindo no Brasil, e foi inclusive escolhida para ocupar o posto de imortal na ainda recente Academia Brasileira de Letras. Todavia, sua nomeação foi interdita pelo simples fato de ser mulher. Seu marido, que também era escritor, embora de menos alcance, assumiu então a cadeira que lhe era destinada.

5 Algumas considerações

Georgina de Albuquerque e Júlia Lopes de Almeida fizeram ecoar em suas obras seus espíritos intransigentes. Em suas vidas privadas, elas não endossaram exatamente a postura de mulheres recatadas, do lar, e nesse sentido, suas obras ecoam suas visões de mundo.

Virgínia Woolf, em seu ensaio intitulado *Um teto todo seu* (2019), publicado pela primeira vez em 1929, decorrente de uma série de palestras em que ela discutiu o papel das mulheres na ficção, nos lembra a necessidade das mulheres terem condições materiais para produzir e expressar suas subjetividades, refutando o papel de serem apenas espelhos que reproduziam a imagem de seus maridos, pais, irmãos ou qualquer que seja a figura masculina, e os tornavam muito maior do que

eles realmente eram. Com uma ironia aguçada Virginia Woolf (2019, p. 38) salientou que:

As mulheres têm servido há séculos como espelhos, com poderes mágicos e deliciosos de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural. Sem esse poder, provavelmente, a terra ainda seria pântanos e selvas. As glórias de todas as nossas guerras seriam desconhecidas [...]. A visão no espelho é de suprema importância, pois insufla a vitalidade, estimula o sistema nervoso. Retirem-na e o homem pode morrer como o viciado em drogas privado de sua cocaína.

Assim sendo, além de condições materiais mínimas para que mulheres artistas possam bem expressar suas subjetividades, é preciso que questionemos os cânones artísticos, que insistem em apagar de suas tradições obras elaboradas por mulheres. O esquecimento é sintomático, e ele está para as relações de poder provenientes do patriarcado assim como o anjo do lar está para a manutenção da subordinação feminina.

Referências

ALMEIDA, Júlia Lopes. *A falência*. São Paulo: Penguin, 2019

ALMEIDA, Flávia Leme. *O feminino da arte e a arte do feminino*, 2010. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/mqk8h/pdf/almeida-9788579831188-05.pdf>. Acesso em: ago. 2020.

APARECIDO. Rossi Donizete. *Seria a pena uma metáfora do falo?* Ou a inquietante presença da mulher na literatura, 2007. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/icone/article/view/3422>. Acesso em: ago. 2020.

ANDRADE, Maria Celeste de Souza. *O século XIX: O casamento burguês / O casamento / A nova mulher*, 2013. Disponível em: www.uniaraxa.edu.br. Acesso em: ago. 2020.

ASSIS, Maria Elisabete Arruda de; Santos, Taís Valente dos (Org.). *Memória feminina: mulheres na história, história de mulheres*, 2016. Disponível em: <https://www.museum.gov.br/wp-content/uploads/2019/06/Memoria-feminina-mulheres-na-historia-historia-de-mulheres.pdf>. Acesso em: ago. 2020.

BOTTON, Viviane Bagiotto. *Butler: Corpos que importam ou sobre a pergunta pela materialidade do corpo*. Disponível em: <https://revista.reflexionesmarginales.com/butler-corpos-que-importam-ou-sobre-a-pergunta-pela-materialidade-do-corpo/>. Acesso em: mai. 2021.

BUTLER, Judith. *Corpos que Importam: Os limites discursivos do sexo*. São Paulo: N-1 edições, 2020.

CIXOUS, Hélène. *O Riso da Medusa*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

COSTA, Virgínia Carvalho de Assis. *A Loucura como espaço de fala: insubordinação e resistência na literatura de autoria feminina*, 2017. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491524973.pdf. Acesso em: ago. 2010.

COLI, Jorge. *O corpo da liberdade*. Cosac Naify: São Paulo, 2010

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Contraponto: Rio de Janeiro, 2012.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. *A mulher que eles chamavam de fatal: Textos e imagens da misoginia fin-de*. Rocco: Rio de Janeiro, 1996.

LUCA, Leonora de. *O feminismo possível de Júlia Lopes de Almeida*, 1999. Disponível em: http://oasisbr.ibict.br/vufind/Record/CAMP_229893606bof2d48a786b223d99654f4. Acesso em: ago. 2020.

LOPES, Silvana Fernandes. *Retratos de mulheres na literatura brasileira do século XIX*, 2011. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/122396>. Acesso em: ago. 2020.

MENEZES, Marco Antônio de. *Baudelaire e os sujeitos da modernidade*, 2013. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/270224477.pdf>. Acesso em: Ago. 2020.

MIRZOEUF, Nicholas. *O direito de olhar*, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472/14496>. Acesso em: ago. 2020.

Branda insubordinação: um olhar para a produção artística feminina
através de Georgina de Albuquerque e Júlia Lopes de Almeida

MONTELEONE, Joana. *A moda, as cores e a representação feminina no Segundo Reinado* (Rio de Janeiro, 1840-1889). Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/arte%2odecorativa/jm_moda.htm#_edn2. Acesso em: mai. 2021.

PERROT, Michele. *História da Vida Privada 4; Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

PEGORARO, Éverly. *Principais autores e questionamentos de um campo emergente*, 2011. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/23351/17052>. Acesso em: ago. 2020.

SIMIONI, Ana Paula. Entre convenções e discretas ousadias: *Georgina de Albuquerque e a pintura feminina no Brasil*, 2004. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69092002000300009&script=sci_abstract&tlng=pt.

SIMIONI, Ana Paula; JÚNIOR, Carlos lima. *Heroínas em batalha*, 2017. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/17754>. Acesso em: ago. 2020.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais*, 2014. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2238-38752014000200391&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: ago. 2020.

WANDERLEY, Márcia Cavendish. *A Voz Embargada: Imagem da mulher em romances ingleses e Brasileiros do século XIX*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1996.

“Uma estrutura de pesquisa incessante”: o uso das perguntas na poesia de Marília Garcia

Jessica Di Chiara Salgado¹

DOI: <https://doi.org/10.58942/eqs.112.06>

“talvez importe fazer / perguntas”
Marília Garcia

Sócrates. [...] Pois isso existe, não sendo, todavia, uma técnica, em você, [Íon], de falar bem acerca de Homero, mas um poder divino que te move, como na pedra que Eurípides chamou de magnética [...]. Pois essa pedra não apenas atrai os próprios anéis de ferro, mas também coloca nos anéis um poder tal que eles são capazes de fazer isto do mesmo modo que a pedra: atrair outros anéis; de tal modo que, às vezes, numa grande série, os anéis de ferro pendem totalmente uns dos outros; mas, para todos, esse poder depende daquela pedra. E também assim a própria Musa cria entusiasmados, e através desses entusiasmados uma série de outros entusiastas é suspensa. Pois todos os poetas de versos épicos, os bons, não em virtude da técnica, mas estando entusiasmados e possuídos, é que dizem todos aqueles belos poemas, [...] dizem a verdade. [...] Mas, como não é em virtude de uma técnica que dizem muitas e belas coisas acerca desses assuntos, como tu acerca de Homero, mas em virtude de uma concessão divina, cada um é capaz de fazer apenas isto a que a Musa o inspira [...]. por isso, o deus retira deles o senso e se serve deles como servidores, [...] para que nós, os ouvintes, saibamos que não são eles — aqueles nos quais o senso está ausente — os que falam essas coisas assim dignas de tanto valor, mas o próprio deus é quem fala, e através deles se faz ouvir por nós (Íon, 533c-534d).

¹ Doutoranda em Filosofia pela PUC-Rio, membra da Associação Brasileira de Estética.
Email: jessica.dichiara@gmail.com

Sócrates. Isto então, a coisa mais bela, te é concedido por nós, Íon: ser divino, e não um louvador técnico de Homero (Íon, 541e-542b).

*

Sócrates. Eis a razão de somente nessa cidade verificarmos que o sapateiro é exclusivamente sapateiro, não piloto com o conhecimento de sapateiro; o lavrador é só lavrador, não juiz com conhecimento de agricultura; como é apenas combatente o guerreiro, sem ser comerciante que entenda de arte bélica, e assim com tudo o mais.

Sócrates. Nessas condições, se viesse à nossa cidade algum indivíduo dotado da habilidade de assumir várias formas e de imitar todas as coisas, e se propusesse a fazer uma demonstração pessoal com seu poema, nós o reverenciariamos como a um ser sagrado, admirável e divertido, mas lhe diríamos que em nossa cidade não há ninguém como ele nem é conveniente haver; e, depois de ungir-lhe a cabeça com mirra e de adorná-lo com fitas de lã, o poríamos no rumo de qualquer outra cidade (República, Livro III).

1 Poesia e filosofia: *uma velha inimizada*

São conhecidos na tradição platônica os pontos de tensão entre o poeta e o filósofo na disputa pela educação dos cidadãos e dos governantes da polis. Evocando a emblemática desautorização do saber do rapsodo Íon levada à cabo por Sócrates e sua maiêutica² ou a famosa expulsão dos poetas da cidade perfeita na *República*, seja por meio da revelação divina, seja desdobrando-se numa espécie de ontologia fundamental, o poético, desde uma tradição que podemos nomear metafísica, é situado num plano não cognitivo. É na intenção de delimitar claramente as diferenças entre o poeta e o filósofo que, por exemplo, no diálogo *Íon*, Platão opõe Sócrates ao rapsodo, sugerindo como resposta uma origem divina para a criação poética, insistindo na inspiração e no

² A maiêutica socrática normalmente é descrita como a arte de conduzir alguém a produzir o próprio conhecimento por meio de perguntas, sem que Sócrates acrescente nada a este conhecimento. A principal função de Sócrates é unir diferentes teorias, compondo novos saberes complexos.

“Uma estrutura de pesquisa incessante”:
o uso das perguntas na poesia de Marília Garcia

entusiasmo como os procedimentos dessa arte, negando, assim, ao poeta qualquer conhecimento ou a capacidade de pensar o real: inspirado pelas Musas, ele literalmente não saberia sobre o que falava nem como o fazia, embora a verdade se revelasse por meio de seus cantos. Em outros termos, comparado ao filósofo, o poeta seria um ignorante tanto por não saber que não sabe, como por desconhecer aquilo que diz.

E aqui uma pequena, porém valiosa digressão: é importante nos lembrarmos de separar o Sócrates histórico do personagem de Platão, sobretudo no que diz respeito à diferença entre o registro do ensinamento e do desenvolvimento da filosofia por meio do convívio público e da prática da oralidade socrática (a maiêutica) e o registro textual e dialógico platônico. Os Diálogos têm muito a ver com olhar para a figura do filósofo que era Sócrates e sua prática “educacional” e incorporar o método socrático em alguma medida, instalando nele a dinâmica da dialética, por meio de perguntas e respostas. Para Platão, um dos processos da Paideia (educação) seria a dialética. A dialética platônica, nesse sentido, compreenderia um processo para se chegar ao conhecimento da verdade. Através da hierarquização dos discursos, o filósofo deseja evidenciar as fragilidades existentes no conhecimento não racional (senso comum). Seu método permite a construção de contradições, por meio de perguntas e respostas, apenas como forma de superá-las em direção à verdade. Assim é que os diálogos são um conjunto de textos que performam o *modus* socrático, alterando-o.

Importante lembrar também que toda essa discussão entre as figuras do poeta e do filósofo, mas também entre o Sócrates histórico e o Sócrates “personagem-conceitual” dos *Diálogos* platônicos atravessa o conceito de mimeses (imitação, representação). Porque a questão de a poesia ser descredenciada como uma forma de saber se dá porque ela se realiza por meio de uma mimeses específica, uma mimeses de segunda ordem. Então, o poeta é um mimetizador, ele cópia isso que aparece no mundo sensível sem dirigir essa imitação ao mundo inteligível, ao mundo

dos conceitos. Por isso, o saber que o poeta propaga, e que ele não sabe que não sabe, aparece como um saber falso, mas que se crê verdadeiro, sem o ser. É uma discussão, no fundo, sobre o fato de os poetas não saberem que não sabem. Se a gente está falando da filosofia de Platão, o filósofo ali não é caracterizado como alguém que detém o saber, mas sim alguém que o procura, que se dirige ao saber — é da consciência do não saber que se instaura o desejo pelo saber ou a amizade pelo saber — a própria filosofia.

Essa caracterização do filósofo aparece em vários momentos na obra platônica, mas está, sobretudo, colocada no *Banquete*. É interessante comparar, do ponto de vista que aqui nos interessa (a posição do filósofo em relação à posição do poeta), porque o filósofo vai ser aquele que está no lugar do não saber e, portanto, também no lugar da não beleza. E justamente por isso, por se dar conta dessa falta, ele se dirige à beleza (e a beleza seria um dos materiais de trabalho do poeta).

A posição de Sócrates, como personagem de Platão, é a primeira a sustentar a exclusão da poesia e da sofística do âmbito da filosofia. Esse ato é, de fato, o ato que define a sua própria constituição enquanto novo campo discursivo. Desde então, caracterizar um pensamento filosófico como “poético” passa a ser tão ofensivo quanto considera-lo “sofístico”.

Daí que, não sem uma profusão de materiais exemplares, poderemos dizer que desde a antiguidade até os dias de hoje a relação entre poesia e filosofia se apresenta essencialmente de modo não resolvido, a ponto de o filósofo contemporâneo Giorgio Agamben (2007, p. 12) afirmar que já em seu tempo Platão podia declarar haver entre elas *uma velha inimizade*.

Podemos, entretanto, sugerir tradições mais porosas para discutir a relação entre poesia e filosofia, como por exemplo a que teve lugar na experiência primeiro-romântica alemã: assim como a filosofia se preocupa com a forma literária de sua apresentação, a poesia se preocupa

“Uma estrutura de pesquisa incessante”:
o uso das perguntas na poesia de Marília Garcia

com o pensamento que sua obra desenvolve. Deslocando um pouco a questão como foi colocada pelo primeiro romantismo e atendo-nos aos atores envolvidos nessa disputa: assim como cada filósofo desenvolve um estilo próprio correspondente ao pensamento por ele construído, cada poeta também pensa os objetos que toma como tema em seus poemas, sendo possível, a partir dessa proposta, readmitir o/a poeta ao campo do saber.

Vale frisar que da antiguidade clássica à modernidade a poesia, assim como a filosofia, mas sobretudo a poesia passa do registro oral ao textual. Uma tal mudança de suporte para o pensamento (a memória coletiva *versus* o documento acessível) reconfigura as relações e as questões que conformam o “embate” entre poesia e filosofia do ponto de vista do saber de seus atores (o filósofo e o poeta). Passando agora ao momento moderno, a conjunção entre prazer, beleza e conhecimento encontra, por sua vez, na forma do ensaio crítico uma síntese produtiva. Gênero historicamente controverso e resistente a definições, não sendo muitas vezes o/a ensaísta considerado/a nem filósofo/a, nem poeta, podemos dizer talvez que não sendo nem uma nem outra coisa, seja ambas um pouco.

Se o ensaio foi considerado, inclusive pelas teorias filosóficas a seu respeito, como uma forma dotada de algum tipo de hibridismo (um gênero intranquilo, segundo João Barrento, de espécie complicada, como sentenciam Abel Barros Baptista, ou incerto, nas palavras de Silvina Rodrigues Lopes), colocado numa espécie de entrelugar, de zona limiar, para o qual é tão difícil saber qual é a sua autonomia, como Lukács queria (que o considera uma forma, portanto, de arte, mas que arte é essa, ele se pergunta?). Se o ensaio faz da apresentação uma questão crucial de si, se aproximando da literatura em alguma medida, no entanto, ele costuma permanecer atado, sempre, a algum trabalho seja reflexivo, seja teórico-conceitual. O Adorno diz mesmo isso em *O ensaio como forma* — que a matéria do ensaio é o conceito. Se é assim, o ensaio, embora seja um

gênero híbrido, permanece ainda mais próximo ao que seria a reflexividade teórica do que à criação poética, ainda que seja contraditória em alguma medida reiterar essa dicotomia nos termos na minha própria hipótese de comunicação. Mas, dito isso, há casos de maior radicalidade desse hibridismo, em que não se sabe mesmo por muitas vezes de que lado se está. Ou mais: em que o ensaio se coloca dentro de uma outra forma, e não as outras formas dentro dele, como em geral se diz. Ou ainda: o filósofo vira poeta e o poeta, filósofo, digamos assim.

Alguns poemas de Marília Garcia são um exemplo disso. E por isso os tenho tomado como ponto de partida e eixo norteador para pensar de que modo o ensaio enquanto gênero híbrido e crítico, reflexivo, pode expandir-se ou melhor, radicalizar-se, se tornando, quem sabe, até um poema? Um poema-ensaio.

2 Poesia e filosofia: poema-ensaio

A produção poética contemporânea, em especial, tem insistido numa relação com o pensamento reflexivo de diferentes modos: seja por citações diretas ou indiretas de obras filosóficas ou textos críticos, seja pela mobilização de questionamentos éticos, políticos ou estéticos no interior da composição, ou ainda pela hibridização estilística destes com o gênero ensaístico.

A partir do uso de reiteradas perguntas em seus poemas ou de expressões reflexivas como *“fiquei pensando”*, *“e pensei”*, bem como de recursos habituais ao texto acadêmico como a utilização de epígrafes, citações, referências bibliográficas, imagens com legendas, formatação no padrão ABNT, etc., podemos perceber na poética de Marília Garcia o que leio como “um questionamento epistemológico subjacente aos versos”. Indo ao encontro dessa hipótese, o uso reiterado de perguntas em

“Uma estrutura de pesquisa incessante”:
o uso das perguntas na poesia de Marília Garcia

seus poemas ensaísticos possibilita ler a poeta como uma pesquisadora e o poema como texto resultante do processo de pesquisa. Em um retrato rápido e contingente, mas que me parece revelador, basta dizer que no livro *um teste de resistores*, dos 11 poemas que o compõe, apenas em 1 não há o uso de perguntas diretamente formuladas (simplificando: com ponto de interrogação) [que é o poema “ordem alfabética”]; 3 dos 11 têm seus títulos escritos em forma de pergunta (“Você chorou em Bruxelas?”, “O que é um começo?”, “A poesia é uma forma de resistores?”) e o poema “Uma partida com Hilary Kaplan” é todo ele feito de perguntas, ao mesmo tempo fazendo referência a e apropriando-se do procedimento de Charles Bernstein que, no poema “um teste de poesia”, copia a carta toda feita de perguntas que recebera do tradutor chinês de seus poemas, versificando-a. Em gesto análogo, Marília versifica as perguntas que recebera de Hilary Kaplan, proveniente das dúvidas desta durante o processo de tradução de seus poemas para a língua inglesa.³

No que concerne os interesses deste artigo, não me debruçarei sobre a conceituação do termo poema-ensaio; entretanto, me para importante marcar que a etiqueta vem sendo atribuída com alguma frequência pela crítica especializada para caracterizar alguns dos poemas de Garcia, sobretudo aqueles que são a versão editada e publicada de textos que surgiram a princípio para serem lidos e apresentados em contextos de falas para um público universitário ou de pesquisadores. Parece haver uma relação produtiva e bastante próxima entre poema-ensaio e palestra-performance. Marco Catalão, no verbete “Palestra-performance”, diz o seguinte:

[...] a palestra-performance é, portanto, uma forma híbrida que conjuga elementos estéticos e discursivos. Por conta dessa hibridez, ela produz uma dupla desarticulação: desmonta os modos habituais de exposição

³ E não posso deixar de mencionar a produtiva relação — assim espero — entre pesquisa, poesia e filosofia já que estamos aqui reunidos no GT de estética do maior evento de pesquisadores em filosofia do país.

acadêmica, através da inserção de elementos irônicos, ambíguos, paradoxais, imaginativos, ilógicos, irracionais e mistificadores no território habitualmente ascético e asséptico do discurso expositivo; ao mesmo tempo, põe em xeque a caracterização da performance artística como prática não discursiva (Catalão, 2019).

Nesse artigo, publicado recentemente, o autor pretende demonstrar que a palestra-performance é, em suas palavras, “um dos avatares de um processo mais amplo de apropriação do espaço crítico como espaço cênico e de rapsodização da crítica que estabelece uma nova relação entre crítica e criação” (Catalão, 2019).

Além de guardar relação próxima com o poema em prosa — que teria em Mallarmé e em Baudelaire suas origens, precursores da tradição moderna em poesia —, esta nova etiqueta parece carregar consigo características mais teóricas, de autorreflexividade, de consciência e investigação dos próprios procedimentos, além de suportar um tom prosaico e de oralidade que passeia entre os registros biográfico, narrativo e crítico. Dito de outro modo, é perceptível, no poema-ensaio, a incorporação de elementos narrativos ao próprio objeto conceitual por ele abordado. Desde essa perspectiva, contra certa noção de entusiasmo, como a apresentada no início da minha fala podemos dizer que há sobriedade no trabalho poético, pelo menos naquele desenvolvido por Marília Garcia.

3 Por que a pergunta?

O que uma criança, um filósofo e um cientista têm em comum? Os três costumam fazer muitas perguntas. Se levarmos em consideração a poesia de Marília Garcia, podemos passar a incluir também os poetas nessa lista. “Perguntas” — essa é a palavra que inaugura sua obra. *20 poemas para o seu walkman*, livro de estreia da poeta, é dividido em quatro partes intituladas, cuja primeira é “perguntas sobre a diferença entre”

“Uma estrutura de pesquisa incessante”:
o uso das perguntas na poesia de Marília Garcia

(Garcia, 2021, p. 9). Se é sob o signo desta palavra que sua obra é inaugurada, será, entretanto, a partir de *Um teste de resistores* que a forma da pergunta passar a ser incorporada tanto à forma quanto ao ritmo dos poemas de modo enfático. Em resenhas publicadas à época de lançamento, Maurício Gutierrez afirma, por exemplo, que o poema de encerramento do livro (“a poesia é uma forma de resistência?”) é “o que se passa quando não se é capaz de responder a uma pergunta” (Gutierrez, 2015, p. 251) e Danielle Magalhães, que *Um teste de resistores* se faz por meio de “perguntas sem respostas” (Magalhães, 2017, p. 1, grifo nosso). Para a crítica, junto às perguntas sem respostas somam-se ainda “vozes teóricas diluídas em oralidade prosaica” e procedimentos de uma escrita que, “entre o processo e a *performance*”, sob o paradigma perloffiano da *citacionalidade* — “com cortes, repetições, montagens, flertes com diferentes formas de arte, *links*, listas, ferramentas de busca do *Google*” — resultam num livro que “caminha por uma estrutura inespecífica e por uma escrita [...] que vai se fazendo [...] com hipóteses, com a dúvida, **de modo ensaístico**” (*Idem*).

Marília Garcia é uma poeta, artista e tradutora brasileira, nascida em 1979 no Rio de Janeiro, que desde 2013 vive e trabalha em São Paulo. Sua obra coincide com o início do século XXI. De lá pra cá, além de assinar inúmeras traduções (de ensaios, romances, livros infantis, poemas, cartas, escritos de artistas, artigos, textos curtos e *etc.*), publicou, até o momento, sete livros⁴ — todos de poesia —, se consolidando como um dos maiores nomes da poesia contemporânea escrita em língua portuguesa.⁵ Apesar do amplo reconhecimento crítico de sua obra no cenário da poesia brasileira contemporânea, imagino que poucos pesquisadores de estética na Filosofia estejam familiarizados com a obra

⁴ São eles: *20 poemas para o seu walkman* (2007), *Engano geográfico* (2012), *Um teste de resistores* (2014), *Paris não tem centro* (2016), *Câmera lenta* (2017), *Parque das ruínas* (2018) e *Expedição: nebulosa* (2023).

⁵ Em 2018, Marília Garcia foi a ganhadora do Prêmio Oceanos de Literatura de Língua Portuguesa com o livro *Câmera Lenta*.

de Garcia. Assim, passo apresento um trecho do poema de abertura do livro *Um teste de resistores*, intitulado “blind light”. “blind light” é considerado o primeiro poema da autora na direção de uma “ensaifiação” de sua poesia. Trata-se de um poema longo, dividido em 24 partes que se estendem por 32 páginas. Como é possível perceber no seguinte trecho:

17.

a poeta polonesa wislawa szymborska diz que sente dificuldade de continuar um discurso depois de já ter começado por causa do assunto que está tratando *a poesia* por que é difícil falar de poesia?

quando escrevo um poema
procuro uma espécie de abertura de repetição de diálogo
para pensar o processo de escrita em termos práticos
enumero as ferramentas que tenho
à minha frente
enunciados filmes narrativas google
poemas recortados copiados à mão
traduções jornais um romance lembranças diversas
alguma chateação frases
que serão transportadas
um fone de ouvido tocando o que eu quiser ouvir e
alguma perplexidade diante de algo que fiz de errado
que disse que ouvi ou de uma cena que vivi

além disso
tento entender alguma coisa
talvez algo impreciso inicialmente
mas que no processo se torna mais claro
e tento dialogar
com um repertório de pessoas e objetos e situações
e textos listar essas ferramentas
e traçar um fio depois reordenar o discurso
de modo que isso possa ajudar a pensar
e a passar
os dias
com essas ferramentas
busco ideias que possam servir

“Uma estrutura de pesquisa incessante”:
o uso das perguntas na poesia de Marília Garcia

para me levar por essa cartografia
ideias que são procedimentos diante dessas ferramentas
o processo tem algo de permeável
que torna a escrita imprevisível
depois de pronto o texto estabeleceu suas conexões
tornou-se uma forma de leitura das coisas

talvez seja difícil falar de poesia
porque em geral tentamos falar desse processo
a partir de algo que não é processo
e o processo escapa porque
ao falar dele
já não estou nele estou do outro lado

falar é *repetir*
mas repetir depois e de outra forma
falar é insistir
assim ao repetir o processo
produzo outro processo
performatividade
ele diz
com quem você está falando?
ele pergunta
e eu tento descobrir quem é *ele*

18.
no filme *pierrot le fou* de jean-luc godard
quando marianne pergunta a ferdinand
“com quem você está falando?”
sua pergunta nomeia a ideia de destinatário
com quem você está falando?
quem está aí? quem está ouvindo?
é um diálogo?
posso perguntar também
quem está falando no filme
ferdinand? marianne?
godard se dirigindo ao espectador?
talvez importe fazer
perguntas (Garcia, 2014, p. 30-32).

Um cético ou um poeta gostam de colocar as coisas (melhor dizendo, o sentido das coisas) em suspensão. Tomando o *enjambement*

(que é a ruptura de uma unidade sintática no final de uma linha ou entre dois versos) como princípio composicional estruturante do poema, que tem no procedimento do corte do verso a sua materialização, podemos sugerir uma aproximação entre o movimento de suspensão que o corte opera no poema com aquele que as perguntas realizam no pensamento. O corte não como aquele que produziria imobilismo; pelo contrário, a suspensão provisória do sentido faz com que pelo menos o olhar caminhe pela página (em busca do verso seguinte e sua continuidade sintática). É assim também que as perguntas podem instaurar um ritmo deambulante, de busca por sentido... novamente aqui ecoando a ideia do filósofo como aquele que busca o saber, não como quem o detém... assim também seria o poeta. A suspensão (do verso e da pergunta) atuam análoga e reciprocamente como recursos epistêmicos e cognitivos.

Então a pergunta, amiga da suspensão, amiga, nesse sentido, também do verso, é um recurso epistêmico que detona e instaura um processo de investigação, de busca, movimento e aproximação a algum saber que, no início, assim como no fim, não se domina ou dominará. E esse procedimento, ele não é ou não precisa ser privilégio e posse de uma categoria social (como a da classe dos filósofos), o poeta participando aí, tomando parte nessa tarefa formativa e reflexiva. Um ensaio tem, ele mesmo, também o ritmo da pergunta; podemos dizer ele caminha nesse ritmo peculiar. É comum ao ensaio apresentar o ritmo de deslocamento mental, a formação de um itinerário de pensamento daquele que o escreve, além das próprias mesmas ideias irem se deslocando ao longo do texto. “Pensar como quem caminha”: acho que Montaigne poderia ter escrito isso sobre a atividade do ensaísta.

Nesse sentido, quando vislumbrado desde dentro da tradição do pensamento filosófico, o ensaio se posiciona favoravelmente à reparação da cisão que histórica e miticamente apartaria poesia e filosofia. Do ponto de vista da poética de Marília Garcia, poderíamos afirmar, por sua poética ensaística com “estrutura de pesquisa incessante”, a reabilitação

“Uma estrutura de pesquisa incessante”:
o uso das perguntas na poesia de Marília Garcia

não apenas da poesia e das artes em seu caráter de dignidade epistêmica e autonomia reflexiva, mas sobretudo do/a poeta em um lugar não mais de ilusão e possessão, mas consciente e pedagógico. Marília, em seus poemas-ensaios, não nos dá respostas definitivas — como nenhuma técnica ou saber é capaz de fornecer. Se põe a indagar, a pensar, a buscar, a experimentar, a dizer, desdizer e dizer de novo, a recolocar os problemas. Algo parecido com o que acontece numa sala de aula ou numa comunicação em um congresso de especialistas. No fim como no começo, “talvez importe / fazer perguntas” (Garcia, 2014).

Ao se propor qualquer leitura crítica de sua obra poética, parece importante não desconsiderar a contaminação da sua poesia *por outros meios*: especificamente os meios artístico e tradutório, mas também o intelectual, através de suas intervenções em diversos contextos acadêmicos — é o que gostaria, particularmente, de enfatizar, tendo em vista que sua escrita caminha *intermediada* pelas atuações concomitantes como professora, pesquisadora, crítica, curadora, performer⁶. Âmbito este que, a partir da publicação de *Um teste de resistores*, faz aflorar as dimensões metapoética, processual, especulativa, performática e ensaística de seus poemas. A partir deste livro, Marília Garcia passa a tornar mais explícito e indistinto seu processo de escrita, que parece se dar, de modo intencional, entre a investigação e a criação. Surge, assim, espaço para o modo de pensamento ensaístico invadir o poema. Essa guinada ensaística, chamemo-la assim, é marcada, por sua vez, por uma

⁶ Com formação livre em artes pela Escola de Artes Visuais do Parque Lage (1996-2000) e acadêmica em Letras pelas Universidades do Estado do Rio de Janeiro e pela Universidade Federal Fluminense, no mestrado Marília Garcia se dedicou a estudar as *Galáxias*, de Haroldo de Campos (2003-2005) e, no doutorado, a poesia de Emmanuel Hocquard (2006-2010). Entre 2012 e 2013 foi professora da Faculdade de Letras da Universidade do Rio de Janeiro, e, desde 2014, ministra cursos na pós-graduação em Formação do escritor no Instituto Vera Cruz. É ainda colunista do blog da editora Companhia das letras desde 2018, eventualmente colaborando como crítica com artigos e resenhas para outros veículos de cultura. Além disso, como poeta e artista, faz performances, falas e apresentações ao vivo, trabalhando frequentemente com outras mídias e linguagens postas em relação com o poema, como o vídeo, a música e a fotografia.

circunstância determinante: escrever o poema de abertura de *Um teste de resistores*, “blind light”, para ser lido em um encontro que reuniria um público de leitores e pesquisadores de poesia. Sobre o processo de escrita do livro, Marília Garcia diz:

Eu comecei a escrita dele num evento que me convidaram para falar sobre escrita e me pediram um texto. E eu tive um pouco de dificuldade, como eu tenho em geral, de falar sobre a escrita no momento em que eu não estou escrevendo. É quase como se a paráfrase daquilo não fosse aquilo. Então como é que eu ia escrever um texto falando sobre escrita num momento posterior à escrita? Foi pensando nisso que eu resolvi escrever um poema pra ler nesse evento, e um poema que tivesse esse tom de depoimento, mas que fosse um poema. Que tivesse um tom ensaístico, incorporasse ferramentas mais reflexivas dentro do texto, mas sem deixar de ser um poema também.

Então o livro é muito marcado por isso. Esse texto que eu apresentei foi o primeiro poema do livro e isso determinou um pouco o resto do livro. Todos os outros poemas tentam trabalhar com esse hibridismo de incorporar depoimento, ensaio, poema... tentar contruir uma linguagem com repetição, com cortes, sem deixar de refletir sobre o próprio processo e de explicitar as ferramentas que eu estou usando enquanto escrevo. Então é um livro que tenta rodar em cima dele⁷.

Um texto escrito antes para ser falado do que lido e endereçado a uma plateia, mal ou bem, de pesquisadores. Essa dimensão, ao mesmo tempo oralizante, ensaística e palestrante-conferencial acompanhará, a partir de então sua poética. Tal guinada ensaística de sua obra ganha contornos formais pela forma do poema-ensaio.

Borrando as fronteiras e os modos constituídos e disciplinarizados dos saberes e dos gêneros (a poesia e a filosofia), assim como dos autores e/ou atores (o filósofo e o poeta), podemos dizer que Marília é uma poeta que se posiciona como uma ensaísta diante dos objetos que pretende falar e com os quais deseja pensar. Como se estivesse, ao mesmo tempo, investigando as coisas do mundo e a si

⁷ Depoimento Polo Literário UFRJ “Escritores + Universidade”, 2016. Disponível em: <https://vimeo.com/196598853>.

“Uma estrutura de pesquisa incessante”:
o uso das perguntas na poesia de Marília Garcia

mesma, pensando com afeto e sentindo com pensamento; anunciando, com isso, certa defesa da mistura e da confusão entre sujeito, objeto e forma. Com esse gesto, ela parece estar, a um só tempo, no passado e no presente: inscrita em seu tempo presente, lança certa tendência ensaística (ao mesmo tempo afetiva e intelectual) e performática a seus contemporâneos em poesia brasileira; ao mesmo tempo que recupera e assimila-se aos poetas-críticos do primeiro romantismo alemão que, espécie de grupo de vanguarda antes das vanguardas históricas, experimentavam as formas, confundiam os gêneros, passeavam entre os campos de saber, investigavam e exploravam ao mesmo tempo que sentiam o mundo e a si mesmos, constituindo entre si uma grande zona de indistinção e de amizade, seja entre poesia, ciência e filosofia, seja entre os integrantes desse grupo, que participava não só do pensamento que elaboraram, mas das formas de escrita que testaram no mundo. Se o gesto poético-ensaístico de Marília Garcia ecoa o gesto que esteve em curso no momento do primeiro romantismo alemão, é possível dizer que essa tarefa, de um livro a outro, vem se consolidando em sua poesia: a de uma poeta ensaísta, a de uma poeta pesquisadora.

A obra de Marília Garcia tem sido um bom enigma a perseguir e conviver para então pensá-la desde as lentes do ensaio, o que significa dizer desde um ponto de vista a um só tempo estético e epistemológico — tanto do deslocamento das formas como do caráter experimental do pensamento. Ao longo deste texto abordamos o caráter ensaístico de sua obra a partir de um dos procedimentos que *informam* e *enformam* seu poema-ensaio: as perguntas.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

CATALÃO, Marco. Palestra-performance. *Verbetes da Arte*. In: *Revista Arte ConTexto*, v. 6, n. 15, 2019. Disponível em: <https://artcontexto.com.br/portfolio/palestra-performance-marco-catalao/>. Acesso em: 6 jan. 2024.

CATALÃO, Marco. Uma genealogia para a palestra-performance. In: *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 1, n. 28, 2017. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101282017004>. Acesso em: 6 jan. 2024.

GARCIA, Marília. *Um teste de resistores*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

GUTIERREZ, Maurício. Poesia e retenção: *Um teste de resistores*, de Marília Garcia (resenha). In: *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 7, n. 14, 2015.

MAGALHÃES, Danielle. A poesia como *Um teste de resistores*. In: *Revista Escrita*, ano 2017, n. 23, 2017.

PLATÃO. *Íon*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

PLATÃO. República. In: *Textos sobre o belo autônomo*. Org. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

Caminhar entre formas de fazer arte: esboço de um diálogo entre Tarkovski, Ibsen e Rancière

Ana Carolina Calenzo Chaves¹

DOI: <https://doi.org/10.58942/eqs.112.07>

1 Introdução

Minha hipótese inicial — talvez seja melhor enunciá-la de saída — é a de que o filme *O sacrifício*, do cineasta Andrei Tarkovski, guarda relação com fragmentos de obras de Henrik Ibsen, como *Quando nós, os mortos, despertarmos* e *Espectros*. Primeiramente, duas questões chamam a atenção: o exílio da terra natal, ainda que por motivos e de maneiras diferentes, e a aproximação na última obra de ambos os autores, visto que elas parecem, nos dois casos, dois epílogos inesperados de suas produções, na medida em que produzidas sem que se esperasse que elas fossem as obras derradeiras dos respectivos artistas.

Em *Quando nós, os mortos, despertarmos*, última peça de Ibsen, Rubek diz, logo no início, que notou e pôde ouvir o silêncio em cada estação durante sua viagem, pois o trem parava em cada uma delas por um longo tempo, mesmo que não houvesse nada acontecendo nem ninguém para entrar ou sair. Além disso, Rubek diz a Maia que havia dois homens andando para cima e para baixo nas plataformas, dizendo coisas

¹ Bacharel em Ciências Sociais pela UFRJ e mestre em Filosofia pela UFRRJ. Atualmente desenvolve pesquisa sobre o espectador em Rancière e Nietzsche — com especial atenção à obra *O nascimento da tragédia* — e a peça *Hedda Gabler*, de Henrik Ibsen. Bolsista do IFILNOVA/FCT. E-mail: ana.calenzo@gmail.com

sem sentido num tom baixo (Ibsen, 1985). Tarkovski, por sua vez, numa das primeiras cenas de *O sacrifício*, mostra-nos Otto, professor aposentado, carteiro e colecionador de eventos inusitados, dizendo para Alexander as seguintes palavras: “Toda a minha vida esperei por algo. Toda minha vida me senti como se estivesse numa estação ferroviária. Sempre me senti como se eu não tivesse vivido. Mas sempre esperando por uma vida”. Podemos perceber então, de saída, uma convergência no que diz respeito à última obra de Tarkovski e Ibsen na utilização da referência às estações ferroviárias e menção à condição de uma vida que não foi verdadeiramente vivida.

Algumas questões parecem-me relevantes quando se busca tratar de um elo entre ambos: primeiramente, as relações familiares, que implicam, como apontado na interpretação de Rancière (2017) sobre *O pato selvagem* e *Mãe Coragem*, o sacrifício dos filhos perpetrado pelos pais — o que coloca a questão do passado como um problema; em segundo lugar, a loucura em jogo na caracterização das personagens, questão problematizada tanto por Ibsen (poder-se-ia citar aqui a peça *Solness, o construtor*, na qual o personagem homônimo diz ao doutor Herdal que ele e sua esposa acham que ele está louco) quanto por Tarkovski e Rancière (1995). As questões levantadas colocam, contudo, a problemática do espectador, pois outro tipo de relação parece emergir, não simplesmente marcada pela reprodução de uma ideia da arte compreendida como uma imitação estritamente fidedigna da natureza e comprometida em retratar os acontecimentos tal como eles ocorrem na vida através do filtro da inteligibilidade e do ordenamento. Por fim, é possível pontuar brevemente algumas considerações de Tarkovski sobre o cinema — visando uma problematização do delineamento de uma forma específica de produção artística no que tange à sua aproximação com as demais —, que para o autor goza de um privilégio em relação aos outros meios.

É útil recordar que é bem provável que Tarkovski tenha tido contato com a obra de Ibsen através da obra de Bergman, visto que ambos os diretores admiravam mutuamente o trabalho um do outro (Cid, Mosto, 2022) e que Bergman chegou a encenar mais de uma peça de Ibsen, sendo que a última peça teatral que dirigiu foi *Espectros*, em 2002 (Koskinen, 2012, p. 47). Sendo assim, num primeiro momento não parece absurdo reivindicar que a obra de Ibsen possa ter influenciado Tarkovski e munido o diretor de pensamentos, problematizações e referências. No entanto, essa questão está longe de usufruir de uma importância demasiado significativa. Mais convincente, por outro lado, seria argumentar que há interesses em comum que podem ter favorecido a constituição de elos que podem não ter sido tão diretos.

2 O sacrifício

No início do filme, a primeira cena mostra-nos Alexander contando a seu filho a história do monge, um dos padres do deserto (Cid, Mosto, 2022) que regava uma árvore seca cotidianamente, até que ela floresce. Num determinado momento, o pai diz a célebre frase bíblica, uma vez que seu filho fez uma cirurgia na garganta e está mudo: “No princípio era o Verbo”, ele diz. Essa frase é repetida ao fim do filme — depois que Alexander incendeia sua casa e é conduzido a uma instituição psiquiátrica — por meio do filho, que se desvia desde o emudecimento para a fala e reproduz a mesma ação narrada no princípio pelo pai, cuja voz tornou-se inacessível para nós. Assim, a dinâmica do filme aponta para um tensionamento entre início e fim que pode ser visto como expressão de uma configuração cíclica, pontuando a centralidade do retorno na dinâmica do tempo (o que também é ressaltado pela citação ao conceito de Nietzsche por Otto enquanto ele reproduz movimentos circulares em sua bicicleta), não apenas em decorrência da repetição do ato de regar a árvore seca, mas também pelo “marco altamente simbólico

que ofrecen los créditos iniciales y finales dominados por el coral de Bach” (Cid; Mostos, 2022, p. 70).

O filme capta um estado de espírito angustiante, no qual as tensões internas misturam-se às tensões externas, como a ameaça nuclear que se insinua através dos ruídos dos aviões-caça que sobrevoam a casa. As dinâmicas familiares parecem cruciais para a compreensão do filme, especialmente na dimensão do que permanece oculto e não dito. Otto — um professor aposentado de história, carteiro e colecionador de eventos inexplicáveis — vai visitar Alexander a fim de congratulá-lo pelo seu aniversário, além de levar uma carta que chegou aos correios. Na carta, percebe-se a existência de um vínculo de Alexander com o teatro, pois ele havia interpretado o príncipe de *O idiota* de Dostoiévski, mas também Ricardo III, personagem da peça de Shakespeare. Através da guerra e da violência subterrânea que se expressa na materialidade da vida da família na casa, demonstra-se o desnudamento da virilidade enquanto reprodução de uma postura imbuída do pressuposto da desigualdade.

Há, ademais, um tensionamento que se opera, no cerne da família e do ambiente doméstico, que aponta para a divisão entre a autoridade paterna — que deveria se mostrar mais firme e viril, coisa que Alexander não consegue performar — e a autoridade materna, que ao fim e ao cabo, também é performada de forma insuficiente pela personagem que representa a mãe dos dois filhos de Alexander, sua ex-esposa, agora casada com um médico, chamado Victor. Um dos filhos, criança, encontra-se, como vimos, emudecido, ao passo que nas primeiras cenas Alexander coloca-se a tagarelar, de modo que ele mesmo sente-se incomodado por tal atitude. Em meio ao seu monólogo, Alexander descuida-se do menino e este, quando reaparece, acaba colidindo com o pai, de modo que seu nariz sangra.

O padrasto, que chega a casa de Alexander com a ex-mulher deste, é um médico, que, a princípio, mostra-se como aquele que ocupa o lugar que Alexander foi incapaz de realizar, o de provimento financeiro. Sua relação é especialmente abusiva com a filha de Alexander, tendo em vista que este, na ocasião de uma crise da mãe, aproveita a oportunidade para injetar um remédio na veia da jovem, apesar dela ter se colocado intensamente contra. Ela, depois, pede ajuda ao médico e tira a roupa. Seu ato não parece ser insignificante; aparece, por outro lado, dentro de um ambiente em que a relação entre ambos — o padrasto e a jovem — é marcada pelo abuso sexual, inscrevendo nos atos mínimos da rotina diária a figura da mulher como presa da violência implicada na reprodução da dominação masculina. Ambos os assuntos, o abuso infantil e a posição da mulher na sociedade, foram importante para Ibsen, o que se torna nítido a partir das análises de Goldman (1994) e Shaw (1891). Tais questões também são importantes para Rancière, como podemos ver em “O teatro dos pensamentos” e no livro *O desentendimento*.

Poderíamos dizer, além disso, pegando emprestado um termo de Rancière para falar sobre o livro no qual Bresson retira sua personagem Mouchette, que existe uma física imaginária no filme de Tarkovski, que leva não só o personagem principal, mas também objetos, à queda: nesse sentido, observa-se uma corrida rumo ao abismo, que, no entanto, busca ser barrada pela promessa do sacrifício por parte de um homem que afirma, no começo do filme, não ter nenhuma relação com Deus. Em *O sacrifício*, pode-se perceber a vertigem e a queda como elementos constitutivos. Uma das primeiras cenas, na qual a criança se machuca, é acompanhada por uma queda de Alexander. No fim do filme, por outro lado, quando o personagem arruma todos os detalhes para colocar fogo à sua casa, a vertigem e a queda também se fazem presentes. Além disso, quando o barulho dos aviões-caça é projetado pela casa pela primeira vez, um vidro de leite é derramado no chão. Sabemos pela lembrança de sua

filha, também, que uma vez no teatro, enquanto ator, Alexander deixou um vaso branco com flores azuis cair. Segundo ela, ele chorou em função do ocorrido, mas foi somente algo que havia penetrado em seu olho.

Tendo em vista essa temática e os outros elementos de afinidade esboçados até aqui, um texto que fala sobre a queda na peça *Solness, o construtor*, de Ibsen, pode ser útil no sentido de elucidar a problemática da queda e do sacrifício no filme de Tarkovski. No texto *Falling men: an intertextual motif in Ibsen's prose and dramatic writing*, Astrid Saether (2016) afirma que a queda está associada à perda de controle, a partir da qual há uma perda do senso de superioridade. A autora estabelece uma relação, ademais, entre a vertigem e a existência de relações instáveis e nos lembra que, no contexto religioso, a queda está em relação com o pecado e com uma transgressão das normas. O pecado, por sua vez, levaria, segundo a autora, à desgraça, vergonha, culpa ou à punição, que pode ser individual ou coletiva, fazendo com que os pecados dos pais visitem seus filhos.

De acordo com Saether (2016), a perda da inocência original é problematizada através da queda, pois o fato de que o ser humano é capaz de produzir mesmo o mais aterrorizante dos atos desencadeia sentimentos de pavor, remetendo à primeira experiência de escolha e, assim, também, de ansiedade, simbolizada pela escolha de Adão de comer o fruto da árvore do conhecimento proibido, mesmo diante da interdição divina. Depois que ele comeu a maçã, nasceu o pecado. Na cena final, quando Alexander põe fogo ao tecido sobre as cadeiras, há, em primeiro plano, uma fruteira, demonstrando que a temática do conhecimento aliado ao pecado é um tema que funciona como um pano de fundo para as cenas, o que fica explícito na fala em que o personagem pontua que o desenvolvimento espiritual e o desenvolvimento material da humanidade encontram-se em desarmonia. Ao mesmo tempo, ainda segundo Saether (2016), cair significa a criação de uma nova situação, expressa através de um momento entre a vida e a morte e, nesse lugar

limiar, as coisas familiares têm fim e algo novo começa, possibilitando a tentativa de recordar outro modo de ser, mesmo que o resultado seja a ruína ou a expansão dos territórios. Em *O sacrifício*, o ato da criança de, através do seu amor ao pai, continuar reproduzindo palavras e ações evocadas como um ritual, assim como o afeto de Maria, a empregada-curandeira, parecem ditar o tom final, pois a esperança num mundo melhor, em que o ser humano se conecte com o caráter divino que reside em si, permanece como um norte.

3 A loucura, o espectador e o cinema

No filme de Tarkovski, Alexander incendeia sua própria casa e depois acaba, como o príncipe Mishkin, do romance *O idiota* de Dostoiévski, que ele interpretou como ator, numa instituição psiquiátrica². No entanto, há algo no filme de Tarkovski que continua a ser delineado por um caráter paradoxal. É preciso lembrar que Alexander havia prometido o sacrifício das coisas que a ele eram caras para que a ameaça nuclear fosse neutralizada. No entanto, por mais que, como nos lembra Adriana Cid e Marisa Mosto, o sacrifício tenha ensejado os efeitos reivindicados³, a loucura de Alexander continua a ter um peso relevante como um elemento do sacrifício perpetrado por ele, pois vemos que a vida social de Alexander chega a ser interdita em função de seu estado, o que significa uma espécie de morte do ponto de vista de sua sociabilidade.

Nesse sentido, é importante ter em vista alguns apontamentos feitos por Rancière quanto à questão de uma teologia do romance em seu livro “Políticas da escrita”, pois dentro do paradigma do romance, que

² Fato que é apontado por Adriana Cid e Marisa Mosto em seu artigo sobre *O idiota* e *O sacrifício*.

³ De acordo com as autoras, “Sin embargo, su ofrenda es aceptada, ya que se opera el milagro. De un modo inexplicable, la guerra cesa, o todo continúa como si esta nunca se hubiera desencadenado” (Cid; Mosto, 2022, p. 66).

fornece uma base para a questão da literatura seja desenvolvida, a letra é vista como ligada a incorporação do espírito na palavra na medida da encarnação de verdade que ela é capaz de trazer consigo. A verdade da letra, contudo, reivindica, por sua vez, que para sua verificação novos corpos sejam continuamente sacrificados. Segundo Rancière (1995), essa questão envolve o modo de interpretação experimentado pelo leitor, pois a interpretação seria uma das dimensões da fabulação. Pode-se perguntar, nesse sentido, em qual medida os personagens em questão tanto em *O sacrifício* como nas peças de Ibsen como *Solness, o construtor*, *Hedda Gabler* e *Quando nós, os mortos, despertarmos*, compartilham um sentimento, que Rancière (1995) percebe como quixotesco, de transformar sua situação de personagem no papel de autor, reivindicando para si o controle do curso dos acontecimentos — ou tendo que lidar, no caso de *Solness*, com os efeitos de um poder que ele outorga a si próprio e que Hilde partilharia. A questão permite que desvelemos um ponto que parece central para Tarkovski, Ibsen e Rancière e coloca-nos, assim, diante de uma problemática que nos faz questionar os modos de constituição da especificidade das artes e, também, as formas possíveis de seu imbricamento, que seria paradoxalmente constitutivo de sua particularidade.

Os autores parecem concordar no sentido de uma apreciação do espectador que vá além da simples passividade. Rancière, através do conceito de espectador emancipado (2012), afirma uma relação de igualdade entre aquele que cria e aquele que usufrui a obra, na medida em que, ao estabelecer relações entre o que vê, o que sente, o que ouve e o que já sentiu, ouviu, viu e, em suma, viveu, o espectador é também um criador que reelabora poeticamente o tecido sensível que se coloca diante de si. Ibsen, por sua vez, também reclama ao espectador uma posição de colaboração, e assume que, por vezes, os que fruem a obra são até mesmo mais criativos que aquele que a criou, como podemos ler no fragmento a seguir:

Caminhar entre formas de fazer arte: esboço
de um diálogo entre Tarkovski, Ibsen e Rancière

Every reader remolds the work beautifully and neatly, each according to his own personality. Not only those who write but also who read are poets. They are collaborators. They are often more poetical than the poet himself (Sprinchorn, 1964, p. 337-338).

Tarkovski, por sua vez, ao privilegiar a via de uma linguagem poética, nega o componente de uma dramaturgia tradicional baseada no encadeamento de acontecimentos interligados entre si de uma maneira “exageradamente correta”, fazendo com que os eventos “sejam forçados a se ajustar arbitrariamente a uma seqüência, obedecendo a uma determinada noção abstrata de ordem” (Tarkovski, 1998, p. 17). Segundo o diretor, o cinema é uma linguagem poética e, portanto, não pode prescindir de um elemento de afeto e tradução que faz com que a obra se complete de maneira sempre incerta e aconteça na medida em que é sentida. O problema inicial de Tarkovski é, portanto, esboçado a partir de sua experiência como um diretor muitas vezes incompreendido e insultado, mas havia, também, retornos de espectadores que se mostravam completamente transpassados pelo que viam na tela. Um desses relatos mostrava-se, para o diretor, como uma motivação para continuar, diante de tantas respostas negativas sobre o seu fazer. Por isso, gostaria de reproduzi-lo a seguir:

Havia o mesmo vento, e a mesma tempestade... ‘Galka, ponha o gato para fora’, gritava a minha avó... O quarto estava escuro... E a lamparina a querosene também se apagou, e o sentimento da volta de minha mãe enchia-me a alma... E com que beleza você mostra o despertar da consciência de uma criança, dos seus pensamentos!... E, meu Deus, como é verdadeiro... nós de fato não conhecemos o rosto das nossas mães. E como é simples... Você sabe, no escuro daquele cinema, olhando para aquele pedaço de tela iluminado pelo seu talento, senti pela primeira vez na vida que não estava sozinha... (Tarkovski, 1998, p. 5)

Os elementos da natureza, o gato, a avó e depois a mãe, o escuro e a luz da lamparina, o retorno, o despertar de uma criança, o desconhecimento sobre o rosto da mãe: o cinema, finalmente, como um

portal através do qual o ser é vislumbrado de uma maneira distante de si mesmo, percebendo que sua experiência não é unicamente sua, justamente por sua particularidade e por seu caráter típico.

Em *Esculpir o tempo*, Tarkovski defende — e, por isso, talvez, escreve o livro, no sentido de transmitir as experiências que compuseram sua trajetória diante desse problema — que é necessário saber por que se faz cinema e não qualquer outra das formas de arte. O teórico-diretor afirma, ademais, que é necessário que o diretor saiba a ideia central em torno da qual orbita a moldura do tempo impresso, um tempo condensado na película. É preciso que o diretor-autor saiba a ideia que quer transmitir, que não se desvirtue dela no processo de concretização de um roteiro que vai ser reinventado por meio da filmagem. Tarkovski retorna de forma à literatura (assim como à música e à pintura), na ânsia de contribuir para a definição da especificidade do cinema, visto que parece não ser possível falar de cinema sem se entremear pelos meandros das artes mais antigas, visto que o cinema deveria tratar dos “problemas mais complexos do nosso tempo que vem servindo de tema” (Tarkovski, 1998, p. 94) a essas artes mais antigas, citadas acima.

Sobre o cinema, Rancière pontua que ele nos escapará, contanto que percebamos que suas fronteiras são traçadas enquanto se esvaem. Pois “o cinema é arte contanto que seja um mundo” (Rancière, 2012a, p. 15): não se deve negligenciar, nesse sentido, que os planos da projeção precisam ser prolongados, e são transformados pelas lembranças e palavras articuladas por parte daqueles que assistem. O cinema é, portanto, mais do que a realidade ensejada pela sua produção: há, nele, assim, certa virtualidade, que se dá no encontro com a tessitura do mundo forjada por seus espectadores. O filme é certamente expandido a cada vez que visto (e, sobretudo, sentido), fazendo com que a experiência que se tem do filme seja primordial para pensá-lo. É nesse sentido que Rancière (2012a) reflete sobre a “fábula cinematográfica”, e não propõe uma teoria do cinema, afirmando, assim, a postura do amador. O filósofo

buscava ensinar um espaço de pensamento que não tivesse como ponto de partida a hierarquia, no qual o filme projetado e gravado na película conta tanto quanto as emoções, palavras e percepções que lhe dão vida, através da experiência que se tem do filme.

Rancière (2012a) admite que existe uma especificidade do cinema, ligada aos modos específicos de sua máquina e pontua, na mesma medida, que ele existe por meio de um jogo de desvios e impropriedades, pois a literatura acabou lhe fornecendo modelos narrativos, dos quais este tenta libertar-se. A aspiração utópica ao desempenho puro da arte do cinema seria o resultado da tensão entre o jogo das formas e a emoção da história (Rancière, 2012a, p. 23). Nesse sentido, o cinema desvelaria algo da relação entre a visão e a ação no que tangem justamente a seu caráter obscuro, pois a linha que conecta os dois não é reta, já que as aparências são dispostas ao mesmo tempo em que se dissipam. Para pensar o cinema enquanto arte estética seria necessário, ademais, considerar o movimento de dispersão da voz, pois a maneira de falar é essencial para a distinção entre os regimes, pensados por Rancière, para que o ator demonstre a verdade nua do ser e não seu pensamento consciente — o que é colocado em cena no filme de Tarkovski através dos ruídos, gemidos e por um canto que remete a uma voz ancestral.

4 Considerações finais

O posicionamento dos autores, em suas componentes artísticas e críticas, sugere que reconhecer a especificidade dos meios que dizem respeito ao processo de constituição, recepção e apreciação de uma determinada obra não quer dizer que se deva abrir mão de um diálogo frutífero com componentes de outras formas de fazer arte. Nesse sentido, o próprio Tarkovski aponta que, apesar de acreditar na possibilidade de que o cinema possa prescindir da música, por exemplo, e que deva filtrar, no campo literário, os elementos que sejam especificamente fílmicos,

não se pode esquecer que *O sacrifício* tem início com a pintura de Leonardo da Vinci (*A adoração dos magos*) e começa e termina com a canção de Bach (*Paixão segundo São Mateus*), de modo que eles passam a ser, assim como os ícones que povoam este e outros de seus filmes, elementos que indicam que a especificidade de um meio está a todo tempo sendo constituída, refazendo seus limites a cada nova experimentação.

Ibsen, por sua vez, não se encontra distante desse mesmo procedimento. Vale citar a importância da pintura na obra *A dama do mar*, da música em *Quando nós, os mortos, despertarmos* e da escultura em *Quando nós, os mortos, despertarmos*. Rancière, por fim, reivindica, a partir de sua teoria sobre o espectador emancipado, que a passividade não seja simplesmente valorada negativamente. Sua premissa acaba por desaguar na “nova cena da igualdade”, que afirma a existência de um teatro em que os meios específicos, em suas particularidades, não só criam uma sinergia do ponto de vista de um significado que deveria ser transmitido com o auxílio de todos os dispositivos, mas que os dispositivos possam engendrar, também, distanciamentos, na medida em que as diferentes técnicas e modos de fazer artísticos ainda devem, mesmo quando reapropriadas para outro meio, carregar algo de sua especificidade, algo que lhes é próprio e particular. Nesse movimento de vai-e-vem, em que a propriedade dialoga constante e incessantemente com a impropriedade, é que, parece, qualquer modo de fazer artístico é constituído.

Referências

CID, Adriana; Mosto, Marisa. Locos por Cristo: Reflexiones en torno a El idiota, de Fiodor Dostoievski y Sacrificio, de Andrei Tarkovski. In: *Communio*, n. 24, v. 1, 2022.

Caminhar entre formas de fazer arte: esboço
de um diálogo entre Tarkovski, Ibsen e Rancière

- GOLDMAN, Michael. *Eyolf's Eyes: Ibsen and the Cultural Meanings of Child Abuse*. In: *American Imago*, v. 51, n. 3, 1994.
- IBSEN, Johan Henrik. *Quando despertamos de entre os mortos. Rosmersholm*. Rio de Janeiro: Globo, 1985.
- IBSEN, Johan Henrik. *A dama do mar. Solness, o construtor*. Rio de Janeiro: Globo, 1984.
- KOSKINEN, Maaret. O teatro. In: ZACARIAS, João Candido (Org.) *Ingmar Bergman*. Rio de Janeiro. Jurubeba Produções, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- RANCIÈRE, Jacques. Teologias do romance. In: *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2012a.
- SAETHER Astrid. Falling men: an intertextual motif in Ibsen's prose and dramatic writing. In: *Studia Universitatis Babeş-Bolyai*, n. 3, 2016.
- SHAW, Bernard. The womanly woman. In: *The quintessence of Ibsenism*. Londres: Walter Scott, 1891.
- SPRINCHORN, Evert (Ed.). *Ibsen: Letters and Speeches*. Nova Iorque: Hill and Wang, 1964.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

A cosmovisão de Kopenawa diante da comunicologia de Flusser¹

Rodrigo Duarte

DOI: <https://doi.org/10.58942/eqs.112.08>

1 Tradução, identidade e alteridade

A abordagem desse tema pressupõe uma discussão sobre o caráter efetivamente transcultural tanto da obra de Flusser quanto do livro de Kopenawa em cooperação com Bruce Albert. Para começar com aquele, além do fato de o filósofo tcheco-brasileiro ter sido um poliglota e cidadão do mundo, o seu posicionamento sobre as traduções possui tanto um aspecto teórico, expresso, por exemplo, no livro da fase inicial do seu pensamento *Língua e realidade*, quanto um lado prático, visceralmente relacionado com o seu método de trabalho intelectual. No que tange àquela obra, Rainer Guldin, no seu excelente *Philosophieren zwischen den Sprachen*, chama a atenção para o fato de que a tradução consiste, para Flusser, na quebra do isolamento tanto de um indivíduo quanto de um povo, ampliando as perspectivas de compreensão da realidade e de entendimento de povos que falam línguas diferentes:

O exercício da tradução não é apenas uma solução para um dilaceramento pessoal e existencial, mas também um método para apontar a limitação das visões de mundo e modelos interpretativos, e por conseguinte, implodir a uniformidade dessas concepções. As possibilidades da tradução revelam para o indivíduo monolíngue os

¹ Uma versão em francês deste texto, ligeiramente modificada, foi publicada com o título: *La cosmovision de Kopenawa et la Communicologie de Flusser* (cf. Duarte, 2023).

abismos entre as línguas e, dessa maneira, chama sua atenção para o insulamento de seu próprio ponto de vista (Guldin, 2010, p. 83).

No que diz respeito à prática da produção intelectual, o próprio Flusser, em carta a Mira Schendel, de 27/09/74, relata o seu método de trabalho como sendo principalmente baseado em auto-traduições, por meio das quais ele pretendia depurar progressivamente os seus textos e, tendo em vista o seu próprio postulado teórico, romper com as limitações que a circunscrição a uma só língua necessariamente impõe. De acordo com ele:

Traduzo sistematicamente. Escrevo tudo primeiro em alemão, que é a língua que mais pulsa no meu centro. Traduzo depois para o português que é a língua que mais articula a realidade social na qual me tenho engajado. Depois traduzo para o inglês, que é a língua que mais articula a nossa situação histórica, e que dispõe de maior riqueza de repertório e forma. Finalmente traduzo para a língua na qual quero que o escrito seja publicado. Por exemplo retraduzo para o alemão, ou tento traduzir para o francês, ou reescrevo em inglês (*apud* Guldin, 204, p. 104).

Essa opção metodológica, voluntária, de Flusser mantém alguma semelhança com o processo de composição de *A queda do céu*, obra em que o xamã yanomami Davi Kopenawa trabalhou juntamente com o antropólogo francês Bruce Albert. Quem se inicia na leitura desse livro não imagina as quase intransponíveis dificuldades envolvidas no processo de produção do texto, relatadas por Albert no *Postscriptum* da obra. Por sua leitura aprende-se que a matéria-prima do livro foram dois grandes conjuntos de gravações realizadas com Davi Kopenawa por Albert, sendo que um deles foi entre 1989 e 1992, e o outro entre 1993 e 2001. Do primeiro grupo de entrevistas fazem parte os temas enfocados num depoimento inaugural registrado em dezembro de 1989:

Em fevereiro, tínhamos começado a retrabalhar, em Brasília, ao longo de quatro horas de conversas, os temas de sua mensagem do Natal de 1989. No começo de março, fizemos juntos, em São Paulo, uma entrevista em yanomami, filmada, que condensava esses temas de modo

a poder garantir-lhes uma maior divulgação. O texto da entrevista foi traduzido para o português e amplamente difundido no Brasil pelo movimento civil Ação pela Cidadania (APC), mobilizado, na ocasião, em defesa dos Yanomami (Kopenawa; Albert, 2015, p. 531).

Esse conjunto inicial se desdobrou numa sequência de monólogos, dos quais Davi Kopenawa retomou com mais detalhes os pontos de vista sobre os ataques sofridos pelas populações yanomami e a destruição da floresta pelos garimpeiros. Desse grupo de relatos resultou o núcleo temático que deu origem ao livro (cf. Kopenawa; Albert, 2015, p. 511). Albert relata que terminou, no início de 1993 a redação de um primeiro manuscrito, a partir de mais de quinhentas páginas de transcrições (43 horas de gravação), cujo comentário foi publicado num número especial da revista *L'Homme* dedicado à Amazônia (cf. Kopenawa; Albert, 2015, p. 532). A transcrição de novas gravações (totalizando agora mais cinquenta horas) resultou em mais de seiscentas novas páginas, que, juntando-se ao material anterior, obrigaram o antropólogo a reformular completamente o manuscrito inicial (cf. Kopenawa; Albert, 2015, p. 533).

Se o estabelecimento desse corpus de mais de mil páginas de depoimentos de Kopenawa, em idioma yanomami (cf. Kopenawa; Albert, 2015, p. 544), já se constituiu num trabalho titânico, a necessidade de traduzi-lo para o francês para que se tornasse publicável como uma peça de divulgação da cultura e — principalmente — da luta desse povo por sua sobrevivência, constituiu-se numa outra tarefa de difícil equacionamento e realização, pois, como Albert (2015, p. 535) indicou: “este livro não é de modo algum a tradução direta de um relato autobiográfico pertencente a um gênero narrativo ou ritual yanomami que seria, enquanto tal, passível de estudo antropológico centrado em análise de discurso”, que simularia a inexistência de mediação entre o narrador e o leitor. A alternativa adotada por Albert foi a de manter no

texto a posição de um “redator discreto” que remetesse à intenção de reequilíbrio em favor da vitalidade das palavras recolhidas:

[...] que muitas etnografias recentes tendem, inversamente, a soterrar sob a onipresença exegetica de seus redatores. Parece-me ser esse o caso tanto de estudos centrados na análise de discurso como de textos etnográficos mais ortodoxos, e também o daqueles que alardeiam pretensões de crítica pós-moderna (Kopenawa; Albert, 2015, p. 536).

De grande interesse é a consciência, por parte de Albert, de duas questões muito importantes para esse gigantesco trabalho realizado. A primeira é o fato de que o método de tradução/redação adotado pelo antropólogo introduz um tipo de reduplicação do sujeito enunciativo, no qual o seu “eu” se encontra permeado por um outro, que, por sua vez, é na verdade um “nós” (cf. Kopenawa; Albert, 2015, p. 539)², já que Kopenawa não apenas relata as suas experiências pessoais, mas remete à saga de seu povo. A segunda questão, cuja repercussão comunicológica se tornará mais clara adiante, diz respeito à diferenciação entre as palavras faladas e as escritas, obrigatoriamente levada em conta na transcrição de fitas de áudio, a qual pode ser vista como um primeiro processo de tradução. De acordo com Albert (2015, p. 537),

Este livro, composto de relatos autobiográficos e reflexões xamânicas, está escrito na primeira pessoa, a pessoa que com vigor e inspiração carrega a voz de Davi Kopenawa. No entanto, essa primeira pessoa contém assumidamente um duplo “eu”. A fala que se faz ouvir no texto, resultante de um vasto corpus de gravações, é a de seu autor, transcrita com a maior fidelidade possível. Contudo, dada a sua pouca familiaridade com a escrita, o “eu” desta narrativa é também o de um outro, um alter ego redator — eu mesmo. De modo que este livro é afinal

² Nas palavras do próprio Albert: “Em primeiro lugar, para além de suas reflexões e lembranças pessoais, suas palavras se referem constantemente aos valores e à história de seu povo, e não são transmitidas enquanto tais. Nesse caso, o ‘eu’ narrador é indissociável de um ‘nós’ da tradição e da memória do grupo ao qual ele quer dar voz. Portanto, o que ouvimos é um ‘eu’ coletivo tornado autoetnógrafo, movido pelo desejo ao mesmo tempo intelectual, estético e político de revelar o saber cosmológico e a história trágica dos seus aos brancos dispostos a escutá-lo”.

um “texto escrito/falado a dois”. Trata-se de uma obra de colaboração na qual duas pessoas — o autor das palavras transcritas (que precedem e transcendem sua transferência à escrita) e o autor da redação (que recompõe esta produção oral, fixada a um dado momento, para fizê-la texto) — empenham-se em ser um só.

Além disso, há que se levar em conta uma consideração, por assim dizer, estilística, por parte de Albert, já que um compromisso precisou ser estabelecido entre as características da língua falada e as da escrita, sob pena de se produzir um texto praticamente ilegível, no qual a literalidade preponderasse sobre o sentido em termos mais genéricos:

Ao longo desse trabalho de tradução e condensação, respeitei sempre a proposta de me manter o mais próximo possível da fala de Davi Kopenawa. Mas estava fora de questão propor uma tradução palavra por palavra, que, em nome da exatidão, teria desembocado não apenas na produção de um texto totalmente ilegível como também na inadmissível folclorização de sua palavra. Meu conhecimento da língua e da sociedade yanomami já era, na época em que redigi a primeira versão do manuscrito, bastante aceitável para um branco. Progredui bastante ao longo do trabalho neste livro, e graças a ele. Além de nossas relações de amizade, desenvolvi uma grande familiaridade com o modo de falar característico de Davi Kopenawa, que escutei durante centenas de horas dedicadas à transcrição meticulosa de nossas conversas. Essa bagagem permitiu que eu me considerasse autorizado a propor uma tradução de seu testemunho situada “a meio caminho” entre uma literalidade que poderia tornar-se caricatural e uma transposição literária que se afastaria demais das construções da língua yanomami (Kopenawa; Albert, 2015, p. 544-545).

Uma última questão a ser considerada diz respeito ao fato de que o texto estabelecido em francês (*Ibidem*, p. 545)³ estaria predestinado a

³ “Meus esforços para restituir a riqueza conceitual e estética das palavras e expressões mais originais do testemunho de Davi Kopenawa se concentraram na busca não tanto de equivalentes em francês como de formulações que, na medida do que é aceitável nessa língua, permanecessem próximas do sistema de metáforas embutido na trama da língua yanomami. Tentei assim evitar, com alguma coerência, espero, a intrusão de expressões por demais dissonantes, pertencentes a um repertório idiomático alheio ao yanomami de Davi Kopenawa”.

ser traduzido para o português⁴: segunda língua do próprio Kopenawa e idioma de um público-alvo preferencial, a saber, a opinião pública brasileira. Essa se revela como um coletivo com um poder mais imediato de intervenção do que grupos estrangeiros de defesa do meio-ambiente e das comunidades indígenas, cujo trabalho é imprescindível, porém mais geográfica e culturalmente distanciado do palco do genocídio que, infelizmente, vem ocorrendo há muito tempo.

2 A audio-visualidade dos *xapiri* e os novos *media*

Mesmo um leitor não particularmente atento de *A queda do céu* nota o grande impacto causado pelos dispositivos tecnológicos na consciência de seu principal autor, o xamã ianomâmi Davi Kopenawa. Apesar de sua severa crítica ao modo de vida ocidental, o qual impõe tanto sofrimento aos ianomâmi e a outras etnias no Brasil, Kopenawa não apenas toma conhecimento desses equipamentos, cujos efeitos deletérios sobre as consciências dos brancos ele denuncia⁵, mas também tenta estabelecer comparações entre eles e alguns elementos da cultura de seu povo, especialmente os *xapiri* — espíritos pessoais que aparecem sob o efeito da *yãkoana*, a substância usada pelos xamãs yanomami nos seus rituais.

Na descrição do seu processo de iniciação no xamanismo de seu povo, Kopenawa oferece imagens muito vívidas das visitas dos espíritos nos seus sonhos, as quais evocam momentos tão mentalmente impactantes quanto esteticamente ricos. Se a impressão que se tem ao se

⁴ Nesse particular, é muito louvável o excelente trabalho de tradução de Beatriz Perrone Moisés na edição brasileira do livro.

⁵ Cf. Kopenawa; Albert, 2015, p. 437, numa passagem que Kopenawa critica o impacto da poluição sonora sobre os brancos: “O zumbido das máquinas e dos motores atrapalhou todos os outros sons; a algazarra das rádios e televisões confunde todas as outras vozes. É por causa de toda essa barulheira na qual eles se apressam durante o dia que os brancos estão sempre preocupados”.

tomar conhecimento deles sugere conteúdos espetaculares dos *media* ocidentais, isso não é casual, pois o próprio xamã compara a experiência desses sonhos com informações advindas por sistemas modernos de telecomunicações:

Quando dormem, só veem no sonho o que os cerca durante o dia. Eles sabem sonhar de verdade, pois os espíritos não levam sua imagem durante o sono. Nós, xamãs, ao contrário, somos capazes de sonhar muito longe. As cordas de nossas redes são como antenas por onde o sonho dos *xapiri* desce até nós diretamente. Sem elas, ele deslizaria para longe, e não poderia entrar em nós (Kopenawa; Albert, 2015, p. 460).

Noutra passagem em que Kopenawa narra um desses sonhos xamânicos, além de comparar a pregnância de suas figuras à velocidade das aeronaves, ele se refere também às imagens televisivas, apontando igualmente para uma comparação com a primeira arte reprodutível dos brancos, a saber, a fotografia:

A sua tropa descia dos confins do céu, carregada por milhares de trilhas reluzentes que ondulavam nos ares. Eram tão velozes quanto aviões, e produziam uma ventania poderosa. Aquela distância imensa não era nada para eles. Afluíam sem parar, inumeráveis, vindo de todas as direções, como imagens de televisão. [...] Os *xapiri* sempre são precedidos pelas imagens de seus caminhos. Eles vão se colando, um por um, na borda do espelho em que o jovem xamã está deitado. Fixam-se ali como as imagens de fotografia dos brancos (Kopenawa; Albert, 2015, p. 151).

Alhures, além de se referir novamente à televisão, Kopenawa, especificando com suas próprias palavras o caráter eletromagnético das ondas que transportam as informações desse *medium*, aponta para a semelhança de sua potencialidade de transpor grandes distâncias num tempo reduzidíssimo, com um resultado semelhante ao alcance atingido pela fala quando se usa o telefone:

Conhecer bem os espíritos nos exige tanto tempo quanto aos brancos é necessário para aprender em seus livros. Cada vez que bebemos pós de

yãkoana, os *xapiri* descem de suas casas fincadas no peito do céu. Vêm a nós dançando sobre seus espelhos, como imagens de televisão. Seguem caminhos invisíveis à gente comum, delicados e luminosos como os que os brancos chamam de eletricidade. É por isso que seu brilho deslumbrante desaparece assim que se rompem. Esses incontáveis caminhos de espíritos vêm de muito longe, mas chegam perto dos xamãs num instante, como as palavras no telefone (Kopenawa; Albert, 2015, p. 172).

Numa referência a um outro importante *medium* das telecomunicações ocidentais, Kopenawa evoca a semelhança do traço de onipresença e de transitividade das palavras legadas pelos antepassados, pelas deidades celestes e subterrâneas, assim como pela divindade suprema dos yanomami, *Omama*, com a possibilidade de a radiodifusão trazer para perto narrativas gestadas a distâncias inimagináveis:

Ao verem essas imagens, [os xamãs/rd] evocam as palavras dos ancestrais tornados animais no primeiro tempo, as da gente do céu e do mundo subterrâneo e as palavras de *Omama*, que deu os *xapiri* ao seu filho, o primeiro xamã. Essas falas dos espíritos se parecem com as palavras das rádios, que dão a ouvir relatos vindos de cidades remotas, do Brasil e de outros países (Kopenawa; Albert, 2015, p. 168).

Para completar o rol dos dispositivos que perfazem os *media* da moderna cultura de massas, Kopenawa introduz a comparação da chamada “árvore de cantos”, numa passagem em que, referindo-se aos gravadores de som, ele parece, na verdade, evocar dispositivos bem mais recentes, como, por exemplo, as plataformas de *streaming* de áudio, como o *Spotify* e o *Deezer*, por exemplo:

Os cantos dos espíritos se sucedem um após o outro, sem trégua. Eles vão colhê-los nas árvores de cantos que chamamos *amoa hi*. *Omama* criou essas árvores de línguas sábias no primeiro tempo, para que os *xapiri* possam ir lá buscar suas palavras. Param ali para coletar o coração de suas melodias, antes de fazer sua dança de apresentação para os xamãs. Os espíritos dos sabiás *yōrixiana* e dos espíritos japim *ayokora* — e também os dos pássaros *sitipari si* e *taritari axi* — são os primeiros a acumular esses cantos em grandes cestos *sakosi*. Colhem-nos um a um,

com objetos invisíveis, parecidos com os gravadores dos brancos (Kopenawa; Albert, 2015, p. 113)⁶.

3 A Comunicologia em diálogo com *A queda do céu*

Uma vez que a maioria dos dispositivos ocidentais enfocados por Kopenawa tem algo a ver com meios de comunicação, esse traço de *A queda do céu* sugere uma aproximação com a *Comunicologia* de Vilém Flusser (1998) — um conjunto de textos produzido a partir de meados da década de 1970, cujo foco são os *media*, especialmente os que eram os mais novos naquele período. A parte principal dessa obra, intitulada *Mutação das relações humanas?* se divide em três capítulos, sendo que, na primeira parte do primeiro capítulo, Flusser apresenta sua distinção característica entre discurso e diálogo, sendo que as seis seções dessa parte correspondem às quatro formas de discurso (teatro, pirâmide, árvore e anfiteatro) e às duas de diálogo (círculo e rede). Destaca-se, aqui, o que Flusser chama de “sincronização” das modalidades, a qual tende a ocorrer em pares fixos. O primeiro a ser focado é o par discurso teatral/diálogo circular, o qual remete à cena antiquíssima de o ancião, numa tribo, externar sua sabedoria através de um discurso direto aos seus ouvintes, os quais, por sua vez, discutem entre si o conteúdo desse discurso. Flusser adverte que a origem ancestral desse par não deveria nos conduzir ao erro de achar que ele estaria ultrapassado e simplesmente fora de questão, pois, ainda hoje, apenas ele projeta a possibilidade de uma vida realmente humana:

⁶ Noutra passagem, Kopenawa (2015, p. 398-399) compara a “árvore de cantos” à televisão: “Eu conhecia os brancos, mas ainda não sabia nada de seus modos de capturar imagens para a sua televisão, que também chamamos de *amoa hi*, árvore de cantos. Foi apavorante! Meus espíritos, que ainda dançavam perto do chão, foram imediatamente atraídos na direção da máquina apontada para nós. Foram enganados pela luz ofuscante que a envolvia. Lembrou-lhes a de seus caminhos e de sua casa. Perderam-se seguindo-a e foram logo aspirados para dentro da máquina, onde ficaram presos”.

Mas essa consideração do teatro e do círculo como formas de comunicação arcaicas é muito pessimista. Pois o discurso teatral é a única forma de comunicação por nós conhecida que é dotada de uma participação responsável na aquisição de informação e sua transmissão de geração em geração. E o diálogo em círculo é a única forma de comunicação por nós conhecida que permite uma participação consciente na difusão de novas informações e na tomada de decisões. Por isso, a sincronização de teatro e círculo, de responsabilidade com decisão, deve aparecer exatamente como a única possibilidade de se levar uma vida meritoriamente humana, i.e., uma vida na liberdade (Flusser, 1998b, p. 36).

A descrição, feita por Flusser, da sincronização entre o discurso teatral e o diálogo circular remete a uma passagem do relato de Kopenawa, em que esse caracteriza os discursos *hereamuu*, nos quais os xamãs transmitem aos mais novos a sabedoria do seu povo, com ampla responsabilidade, i.e., com a possibilidade de ser interpelado pela comunidade, disposta a aprender com a experiência dos mais velhos. Numa dessas passagens, Kopenawa (2015, p. 382) declara:

No entanto, é muito comum os homens mais velhos apenas discorrerem com sabedoria, sem dar nenhuma instrução. Nesse caso falam somente para que seus ouvintes possam ganhar conhecimento. Assim, quando um grande homem acorda, antes do amanhecer, na hora do orvalho, pode enumerar em *hereamuu* as antigas florestas onde seus pais e avós viveram, descendo aos poucos das terras altas. Evoca o lugar onde nasceu e aqueles onde cresceu. Relembra a casa onde começou a caçar lagartos e passarinhos com flechinhas, aquela em que chegou à puberdade e sua garganta imitou o futum e aquela em que tomou esposa.

A análise do par seguinte da tipologia proposta na *Comunicologia*, anfiteatro e rede, revela um Flusser fortemente crítico da cultura de massas contemporânea — uma posição que corresponde, levando em consideração as diferenças de contexto, à crítica intransigente de Kopenawa ao modo de vida ocidental. E é óbvio que a existência do enorme aparato da indústria cultural contemporânea

coloca esse par num inusitado patamar de efetividade na manipulação das consciências:

O predomínio dos anfiteatros cientificamente administrados, a codificação em tecnoimagens das informações irradiadas por eles e a sincronização do meio irradiado (*Rundfunk*) com os diálogos em rede, permanecidos amplamente arcaicos, ligados à implacável submissão ou extinção de todas as outras estruturas de comunicação, encontram-se em condição não apenas de reduzir a massa amorfa todas as estruturas sociais anteriores, mas de transcodificar também todas as estruturas anteriores de consciência (“categorias”). Se se quisesse se prender a essas “categorias”, poder-se-ia dizer disso que tal processo leva à alienação, mesmo à loucura em massa (Flusser, 1998, p. 49).

É interessante observar que essa última sessão da terceira parte do primeiro capítulo de *Mutação das relações humanas?* contém a primeira abordagem das tecnoimagens em geral, que terão ainda um enfoque mais extenso e detalhado na segunda e terceira partes do segundo capítulo do livro. No entanto, antes de uma referência a esse enfoque, seria interessante aduzir algo sobre a incorporação, pretendida por Flusser, de alguns momentos de sua filosofia da língua no âmbito de sua comunicologia. Aqui, o filósofo coloca a língua falada como matriz a partir da qual a escrita se constituirá como código linear, o qual, por sua vez, substituirá as imagens tradicionais (exemplo originário do que Flusser chama de “código plano”), como principal fonte de orientação humana no mundo exterior. Mas essa não é, segundo Flusser, a única dificuldade no cumprimento dessa tarefa:

Acrescenta-se a isso que as línguas faladas são códigos relativamente efêmeros, porque elas, antes da invenção do gramofone, só podiam ser conservadas diretamente na memória humana, não em memórias “artificiais”. Apesar de as palavras que falamos serem provavelmente os mais antigos dentre os símbolos postos à nossa disposição, e apesar de que cada palavra individual com suas raízes alcança o passado mais remoto, essas raízes na maior parte dos casos se perderam e, na melhor das hipóteses, podem ser retrospectivamente acompanhadas até alguns poucos milênios atrás. Outros tipos de códigos, como, por exemplo, os

afrescos, se mantiveram muito mais bem conservados e permitem, portanto, perseguir com muito mais exatidão o seu desenvolvimento (Flusser, 1998b, p. 81).

Esse ponto de vista de Flusser encontra uma contraparte fascinante na posição de Kopenawa, favorável à linguagem falada quando confrontada com a escrita, levando em consideração que os Yanomami não tem escrita e o seu xamã mais famoso chega mesmo a criticar a existência dos textos como um tipo de fraqueza da cultura dos brancos. É também digno de nota que esse posicionamento remete à discussão de Platão no *Fedro*, popularizada hodiernamente por Derrida (1989, 256 *et seq.*) em *A farmácia de Platão*, segundo a qual a escrita não é algo que fortalece a mente das pessoas, mas, ao contrário, impede o desenvolvimento da memória e também a capacidade de pensar independentemente. Isso aparece numa passagem muito conhecida do diálogo platônico, na qual o rei egípcio Tamus repreende Thot, que logo antes tinha apresentado a escrita como a maior invenção de todos os tempos, com uma advertência enfática sobre os seus perigos:

Tu, neste momento e como inventor da escrita, esperas dela, e com entusiasmo, todo o contrário do que ela pode vir a fazer! Ela tornará os homens mais esquecidos, pois que, sabendo escrever, deixarão de exercitar a memória, confiando apenas nas escrituras, e só se lembrarão de um assunto por força de motivos exteriores, por meio de sinais, e não dos assuntos em si mesmos. Por isso, não inventaste um remédio para a memória, mas sim para a rememoração (Platão, 2016, 191-3 [274d-275a]).

O trecho de Platão citado acima vai ao encontro da afirmação de Kopenawa, segundo a qual as palavras que vêm dos ancestrais yanomami se encontram tão profundamente entranhadas nas mentes desse povo que eles nunca precisaram de qualquer meio externo que as rememore, de modo que, conseqüentemente, agissem de acordo com elas:

Os brancos se dizem inteligentes. Não o somos menos. Nossos pensamentos se expandem em todas as direções e nossas palavras são

antigas e muitas. Elas vêm de nossos antepassados. Porém, não precisamos, como os brancos, de peles de imagens para impedi-las de fugir da nossa mente. Não temos de desenhá-las, como eles fazem com as suas. Nem por isso elas irão desaparecer, pois ficam gravadas dentro de nós. Por isso nossa memória é longa e forte (Kopenawa; Albert, 2015, p. 75).

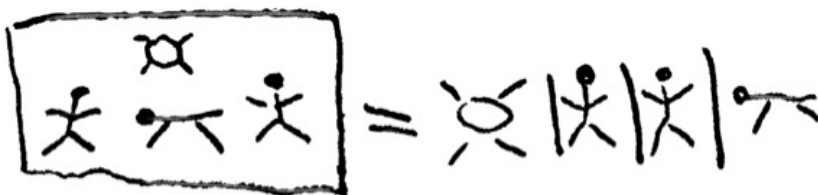
Noutra passagem, Kopenawa explicita ainda mais o que ele considera uma superioridade evidente da oralidade de seu povo com relação à dependência da civilização ocidental com relação à escrita (ainda que, como se verá, para Flusser, essa dependência se encontre com os dias contados, tendo em vista a tendência do predomínio das tecnoimagens nas sociedades contemporâneas):

Não é possível desenhar as palavras dos espíritos para ensiná-las, pois são não têm fim. Não daria em nada querer escrevê-las todas. Quanto os brancos estudam, cravam seu olhar em velhos desenhos de palavras. Depois relatam seu conteúdo uns aos outros. Não veem nem ouvem eles mesmos as imagens seres do primeiro tempo, por isso não podem conhecê-las de fato. Nós, ao contrário, sem caneta nem peles de papel, veremos fantasmas com a *yãkoana* para ir contemplar a imagem dos seres no tempo do sonho (Kopenawa; Albert, 2015, p. 459)⁷.

Desse modo, ainda que Flusser afirme que “as palavras que falamos sejam provavelmente os mais antigos símbolos disponíveis para nós”, de acordo com o esquema posteriormente consagrado como esteio de sua filosofia dos *media*, a consolidação das imagens convencionais como código principal para a humanidade em tempos imemoriais constituiu a sua pré-história. A percepção posterior de que essas imagens não apenas orientavam, mas também desorientavam as pessoas gerou

⁷ Vale o registro de que, noutra passagem, Kopenawa (2015, p. 115) complementa a sua crítica à escrita em conexão com a grafia da música ocidental em partituras, para além dos dispositivos de armazenamento e reprodução sonora: “É isso que introduz belas palavras na memória de sua língua, como ocorre conosco. As máquinas dos brancos fazem delas peles de imagens que os seus cantores olham sem saber que nisso imitam coisas vindas dos *xapiri*. Por isso os brancos escutam tanto rádios e gravadores! Mas nós, xamãs, não precisamos desses papéis de cantos. Preferimos guardar a voz dos espíritos no pensamento”.

uma crise de confiança nesse tipo de código bidimensional que culminou, aproximadamente no segundo milênio A.C., com a invenção da escrita, a partir da colocação em série fixa os símbolos que se encontravam antes espalhados por uma superfície imagética. Isso pode ser mais bem compreendido com ajuda do esquema abaixo⁸:



A escrita, como código linear *par excellence*, engendrou, segundo Flusser, a história propriamente dita enquanto signo do modo ocidental de existência. De acordo com o filósofo, o predomínio da escrita nesse âmbito durou mais de quatro milênios. Mas nova crise de confiança — agora com relação à escrita — se desenvolveu durante a Idade Moderna, originando o surgimento de códigos planos, por sua vez, oriundos de códigos lineares, batizados pelo filósofo de “tecnoimagens” (fotografias e filmes, por exemplo), as quais colocam pela primeira vez a possibilidade da “pós-história” (Flusser, 1998b, p. 83 *et seq.*). É digno de nota que ambas noções complementares, de tecnoimagens e pós-história enquanto conceitos-chave da filosofia dos *media* de Flusser, foram usados pela primeira vez ao longo da *Kommunikologie*, tendo sido amplamente desenvolvidos na obra, publicada pela primeira vez em 1983, *Pós-história. Vinte instantâneos e um modo de usar* (Flusser, 1983, *passim*).

Certamente, Flusser não considera o predomínio das tecnoimagens na pós-história com um estado de coisas neutro, mas

⁸ Desenho, feito pelo próprio Flusser na carta a Alex Bloch de 16/12/77 (Flusser, 2000, 106), reproduzido também em *Kommunikologie* (Flusser, 1998b, p. 88).

especialmente como um perigo para a liberdade de pensamento e de ação das pessoas, já que, como se sugeriu acima, esse tipo de imagens relaciona-se com o mas pernicioso par discurso/diálogo, a saber, aquele composto de discursos anfiteatrais e diálogos em rede, os quais caracterizam a cultura de massas, cuja crítica implacável por parte do filósofo tcheco-brasileiro é, em muitos sentidos, similar à posição de Adorno e de Horkheimer diante do que eles denominam indústria cultural (cf. Duarte, 2015, *passim*).

É digno de nota que, apesar de Kopenawa comparar frequentemente as coloridas e brilhantes imagens dos *xapiri*, vistas pelos xamãs yanomami sob o efeito da *yãkoana*, com o que Flusser chamaria de tecnoimagens, aquele desenhou figuras que ilustram *A queda do céu* (cf. Kopenawa; Albert, 2015, *passim*), as quais correspondem exatamente ao que o filósofo tcheco-brasileiro denominou imagens convencionais, em certa medida similares àquelas mais antigas, encontráveis nas cavernas pré-históricas. Esse fato sugere que, uma vez que os yanomami nunca tiveram qualquer escrita, carecendo, desse modo, de história no sentido flusseriano do termo, a situação peculiar de Kopenawa é a de alguém que, tendo tido contato com a tecnologia mediática ocidental, pulou de uma espécie de pré-história diretamente para certo tipo de pós-história, sem ter experienciado a história propriamente dita.

Na verdade, Flusser considerou uma situação desse tipo, uma vez que ele se refere ao Brasil, no seu livro redigido no início da década de 1970, *Fenomenologia do brasileiro* (cf. Flusser, 1998a, *passim*), como uma sociedade majoritariamente não histórica, o que aponta para alguns aspectos da herança indígena do Brasil, os quais aparecem na narrativa de Kopenawa, assim como em muitos elementos afro-brasileiros presentes na cultura do país (cf. Flusser, 1998a, 134 *et seq.*). Deve-se ter em mente que Flusser não considera isso uma coisa ruim, levando-se em conta não apenas o valor intrínseco das manifestações culturais afro-brasileiras, mas também os eventos desastrosos que vêm caracterizando

a cultura ocidental nos últimos séculos. Também no livro *Kommunikologie* aparecem alguns elementos de avaliação positiva das sociedades não-históricas, na qual a diferenciação entre oralidade e escrita e especialmente a consideração do par discurso teatral e diálogo circular como o mais democrático e — como já se assinalou — “a única possibilidade de se levar uma vida meritoriamente humana, i.e., uma vida na liberdade” (Flusser, 1998b, p. 36).

4 Considerações finais

Sintetizando o que foi aduzido anteriormente e considerando-se a evidente transculturalidade de ambas obras analisadas aqui — *A queda do céu* e a *Comunicologia* —, pode-se dizer que pelo menos três tópicos as aproximam. O primeiro é a questão da tradução, tal como discutida, independentemente, tanto por Flusser quanto por Bruce Albert. Vale o registro de que, em ambos os casos, a reflexão teórica sobre os aspectos envolvidos na tradução é acompanhada de modos particulares de prática, adequados, em cada caso, às especificidades do tipo de trabalho intelectual em questão. No caso de Bruce Albert, tratou-se, primeiramente, do registro, em fita magnética, dos diálogos e monólogos, respectivamente, com e de Kopenawa, o qual foi, em seguida, grafado, em idioma Yanomami, para depois ser traduzido não literalmente para o francês (no caso da edição brasileira, ainda houve a tradução do francês para o português, mas isso, obviamente, não fez parte das ponderações de Albert). No que tange a Flusser, trata-se de um pressuposto metodológico que, idealmente, seria aplicado a toda a sua produção intelectual, no sentido de que cada tradução voluntária, para outros idiomas, a partir daquele em que o texto foi originalmente escrito, seria um modo de enriquecer tanto a profundidade quanto o alcance do texto.

O segundo tópico relativo à aproximação entre *A queda do céu* e a *Comunicologia* é a comparação, feita por Kopenawa, entre as visões dos *xapiri* e aquilo que Flusser denominaria, a partir de meados da década de 1970, de tecnoimagens. A esse respeito, há, certamente, uma série de questões teóricas, cujo desenvolvimento ultrapassaria o escopo deste ensaio. Apenas a título de exemplo, nomeio duas delas: a primeira diz respeito ao fato de que visões oníricas, internas a uma consciência (no caso a do próprio Kopenawa) não têm uma correspondência imediata a imagens produzidas por dispositivos físicos específicos (“aparelhos” na terminologia de Flusser) e seria necessário estabelecer mediações associadas à antropologia dos sonhos entre os Yanomami — sua almejada materialidade — para que uma comparação desse tipo fosse mais plausível. A outra questão seria o fato de que, desde a primeira vez que Flusser estabeleceu o conceito de tecnoimagem, por ocasião da escrita da *Comunicologia*, o desenvolvimento tecnológico quase vertiginoso obrigou o filósofo, senão a rever, pelo menos a complementar continuamente esse conceito. Obviamente, esse não terá sido o caso das imagens *utupë* advindas nos sonhos dos xamãs, as quais são preferencialmente estáveis e perenes.

O terceiro tópico diz respeito à proximidade da situação existencial dos yanomami, enquanto povo sem escrita, com relação às reflexões de Flusser sobre o caracter essencialmente não-histórico da cultura brasileira, tendo em vista a sua relação ambígua para com a escrita enquanto herança da colonização europeia. Nesse sentido, tem-se a auto-afirmação da oralidade, por parte de Kopenawa, como superior à dependência da escrita, por parte dos ocidentais, a qual, como se viu, possui em Platão um antecedente ilustre. Quanto a Flusser, oriundo de uma sociedade essencialmente “histórica”, que, na sua terminologia, significa “essencialmente dependente da escrita”, o vislumbre de uma ambientação “não-histórica” que soubesse superar os seus impasses de origem sócio-econômica poderia ser uma alternativa importante aos

enormes impasses que o mundo atual enfrenta, na sua subordinação aos ditamos do Ocidente.

Se considerarmos esses pontos de contato, assim como outros não mencionados aqui, a impressão subjetiva e pessoal que adquiri quando li pela primeira vez *A queda do céu* de que esse seria, de algum modo, um “livro flusseriano” pode se tornar uma hipótese plausível para futuras abordagens dessa mesma constelação.

Referências

- ALBERT, Bruce, Postscriptum. Quando eu é um outro (e vice-versa). In: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*. Palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- DERRIDA, Jacques. La pharmacie de Platon. In: Platon, *Phèdre. Suivi de “La pharmacie de Platon” par Jacques Derrida*. Paris: Garnier Flammarion, 1989.
- DUARTE, Rodrigo. Adorno e Flusser: um diálogo possível. In: BRAYNER, André. *Filosofia do desenraizamento*. Porto Alegre: Clarinete, 2015.
- DUARTE, Rodrigo. La cosmovision de Kopenawa et la communicologie de flusser. In: DUARTE, Rodrigo et al., *Philosophies de Vilém Flusser*. Paris: Mimésis, 2023.
- FLUSSER, Vilém. *Briefe an Alex Bloch*. Göttingen: European Photography, 2000.
- FLUSSER, Vilém. *Fenomenologia do brasileiro*. Em busca de um Novo Homem. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998a.
- FLUSSER, Vilém. *Kommunikologie*. Org. Stefan Bollmann e Edith Flusser. Frankfurt am Main, Fischer, 1998b.
- FLUSSER, Vilém. *Pós-história*. Vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

GULDIN, Rainer. Translation, Self-Translation, Retranslation. Exploring Vilém Flusser's Multilingual Writing Practice. In: *Das Spiel mit de Übersetzung*. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag, 2004,

GULDIN, Rainer. *Pensar entre línguas*. A teoria da tradução de Vilém Flusser. Trad. Murilo Jardelino da Costa e Clélia Barqueta. São Paulo: Annablume, 2010.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*. Palavras de um xamã yanomami. Trad. Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *La chute du ciel. Paroles d'un chaman Yanomami*. Paris: Plon, 2010.

PLATÃO. *Fedro*. Edição bilíngue. Trad. José Cavalcanti de Souza. São Paulo: Editora 34, 2016.

Arte, comunidade e tecnologia: reflexões a partir da pandemia

*Pedro Duarte*¹

DOI: <https://doi.org/10.58942/eqs.112.09>

Em uma passagem conhecida, o filósofo alemão Immanuel Kant, ainda no século XVIII, defendeu que a importância da arte para nós seria tão atrelada à vida coletiva que, caso alguém estivesse definitivamente sozinho no mundo, jamais se dedicaria a produzir uma obra. Para Kant, o empenho humano em fazer uma obra de arte seria dependente de uma partilha do sentimento do belo ou do sublime por ela despertado com outras pessoas. Sem essa comunicabilidade pela qual dividiríamos o sentimento estético em sociedade, a disposição para colocar “mãos à obra” desapareceria. Kant conferia à arte, surpreendentemente para um autor que teve historicamente sua filosofia atrelada à conquista de autonomia ou independência do sentimento estético, uma vocação política. “Posso convencer-me facilmente de que, se me encontrasse em uma ilha inabitada, sem esperança de algum dia retornar aos homens”, escreveu Kant (1995, p. 49-50), “e se pelo meu simples desejo pudesse produzir por encanto um tal edifício suntuoso, nem por isso dar-me-ia uma vez sequer esse trabalho se já tivesse uma cabana que me fosse suficientemente cômoda”. Isolada, nenhuma pessoa daria seu suor e seu trabalho para construir um palácio adornado e belo, se tivesse já uma moradia que atendesse satisfatoriamente suas necessidades de abrigo.

¹ Professor de Filosofia da PUC-Rio; Pesquisador da Faperj e do CNPq.

Repare-se que Kant, mais agudamente do que eu descrevi, afirma que, até mesmo se “pelo meu simples desejo pudesse produzir por encanto um tal edifício suntuoso”, isto é, sem qualquer esforço do meu corpo, ainda assim não o faria. Não há, portanto e de fato, qualquer relevância, para ele, da arte sem comunidade. Por isso, não é apenas a produção, mas também a recepção da arte que se torna vazia em uma situação sem os outros. Tanto que, mesmo que a criação de algo belo não me desse nenhum trabalho, eu não o faria nem mesmo para meu próprio prazer pessoal, uma vez que a contribuição para uma sociedade estaria, de partida, sem propósito, pois eu jamais retornaria da tal ilha inabitada. Isso já é mais intrigante, pois tendemos a supor, ao contrário, que a satisfação estética proporcionada pela arte é tão verdadeira e pura para cada um de nós que precisamente ela resistiria como algo relevante acima de tudo ou depois de tudo, caso estivéssemos em uma situação na qual a sociedade se ausenta. Se é fácil acreditar que poucos de nós desprenderíamos o esforço exigido para construir um palácio sem outras pessoas junto, já é difícil concordar que gratuitamente dispensaríamos contemplá-lo uma última vez e sentir sua beleza.

Não pretendo, aqui, deter-me em uma discussão especializada sobre o sentido da arte na estética de Kant, exposta na sua *Crítica da faculdade do juízo*. Sirvo-me dessa sua passagem só para, dando um grande salto cronológico, colocar a questão da relação entre arte e comunidade a partir da experiência histórica da pandemia de Covid-19. Isso se deve ao fato de que a pandemia exigiu, como medida profilática perante a ameaça de contágio em massa com o Novo Coronavírus, o isolamento social. Para evitar o provável adoecimento e a possível morte, cada um deveria confinar-se em sua moradia e se manter a uma devida distância das outras pessoas, em nome da segurança e da sobrevivência. Em quase todo o mundo, a pandemia foi vivida desse modo, ou seja, como a abdicação do convívio e como o obstáculo para efetivar esse “com” da comunidade; em suma, foi um complicador para a maneira ôntica pela

qual estávamos acostumados a experimentar uma condição ontológica de que ser é “ser-com”, pois implica uma “co-presença dos outros”, conforme descrevera o filósofo Martin Heidegger já nos anos 1920 (*cf.* Heidegger, 1998, p. 168). Se a pandemia nos isolou e se a arte exige comunidade, como ficou então a arte durante a Covid-19?

Parece ter havido uma ambivalência em nosso contato com a arte na pandemia, e esta ambivalência foi determinada, justamente, por uma espécie de dialética, agora desequilibrada, entre o individual e o coletivo. Por um lado, as obras de arte que se prestam à vivência pessoal, contrariando o que prenunciara Kant, serviram de esteio para as pessoas que, sem contatos afetivos ou ocupações sociais, recorreram a elas. Na falta das companhias de carne e osso, foram livros, filmes e músicas que serviram de companhias espirituais perante a solidão. Não sei se as pessoas que procuraram obras de arte tinham ou não esperança de que a pandemia terminasse, ou seja, de que voltariam da ilha deserta em que se transformaram suas casas, mas, se não tinham, então reagiram de modo completamente distinto daquele previsto por Kant. Tudo que queriam era contemplar a beleza de um palácio, já que o mundo se fechara. O palácio poderia ser uma sinfonia de Beethoven, poderia ser um romance de Flaubert, poderia ser um filme de Kurosawa ou poderia ser uma canção de Chico Buarque. Tanto faz. Cada um tem seu palácio. Era como se, uma vez que portas e janelas não podiam mais desempenhar a função de passagens entre o dentro e o fora do mundo, as obras de arte significassem uma travessia sensível e espiritual graças à qual nem tudo ficava apenas confinado. Obras de arte foram responsáveis por viagens ou aventuras quando não podíamos viajar ou nos aventurar. Deram-nos outros lugares, logo quando não podíamos ir a lugar algum. Deixaram que a imaginação fosse para longe, pois o olhar estava condenado exclusivamente ao perto. Em suma, se tudo parecia fechado, a arte fundou uma abertura ali mesmo no meio do que estava cerrado.

Por outro lado, contudo, inúmeras manifestações artísticas dependem de circulação espacial ou de partilha coletiva. Essas manifestações foram completa ou parcialmente eliminadas pela imposição do isolamento social. É o caso, por exemplo, das artes plásticas, cuja exibição depende, em larga medida, de museus e galerias, ou seja, de um circuito social aberto, no qual diversas pessoas vêm, passam, voltam. É o caso, ainda, dos concertos ou shows, nos quais a música não depende apenas da escuta individual atenta, mas da reunião grupal de pessoas para sua apreciação. Boa parte da experiência com a arte não é feita apenas da vivência individual, mas de uma experiência coletiva. Para muita gente, o samba só é samba plenamente na roda de samba. Da mesma maneira, a experiência cultural do esporte, e do futebol em particular no Brasil, espalha-se dos bares em que grupos assistem na televisão até os estádios onde as torcidas se aglomeram. Nada disso pôde ser experimentado durante a pandemia de Covid-19, pois dependia, muito concretamente, da comunidade em ato, da convivência real, das muitas pessoas: de uma polis. “Da perspectiva institucional, museus, galerias, centros culturais foram fechados, todos os eventos e exposições, cancelados”, como descreveu Júlia Rebouças (2020), “os artistas e demais profissionais do setor da cultura não só viram suas atividades regulares serem interrompidas pelo tempo da pandemia, como imediatamente perceberam”, concluiu ela, “que se processava ali uma radical transformação no papel social da experiência artística”. Essa transformação — que se fez e faz sentir na arte, como em tudo o mais, com evidência após a pandemia — estaria determinada pela tecnologia em geral e pelo digital em particular.

O caso dos filmes é emblemático. Se antes da pandemia de Covid-19 já se percebia um declínio da importância das salas de cinema em prol da televisão via internet, após os anos de 2020 e 2021 os chamados “streamings”, como *Netflix*, *Prime Video*, *HBO Plus* e *Star+*, passaram a dominar a cadeia de produção ou consumo do audiovisual, em formato

digital. Com isso, era enfraquecida a experiência coletiva da sala de cinema em um ambiente que visa favorecer a imersão atenta e concentrada no filme, enquanto era fortalecida uma vivência individualista, e sob demanda, em um ambiente de distração, em geral voltado para séries. Não por acaso, a primeira situação era pública e a segunda é privada. Parece quase que se reencena, agora, aquela passagem histórica que o crítico alemão Walter Benjamin observara do mundo antigo para o moderno: o primeiro, mais ritualizado e tradicional, mais coletivo e social, mais inconsciente, dera lugar ao segundo, mais prático e novo, mais individual e solitário, mais consciente, como se pode depreender do sentido geral de seu famoso ensaio sobre “O narrador” (Benjamin, 1994). É que, de algum modo, shows e cinemas são resíduos da experiência coletiva da arte no mundo moderno que a privatizou.

No final de 2019, alguns sinais já apontavam a nova direção. O canal de streaming Disney+ chegou a quase 90 milhões de assinantes e a Netflix a quase 200 milhões. Não é preciso esforço para entender o que se passa, bastando a leitura de reportagens de jornais, como uma de Isabela Boscov, na *Veja*, em 2021, que descreve esse processo pelo qual, de acordo com ela, “a pandemia tornou o streaming rei e o cinema, seu súdito”.

As superproduções não chegaram aos cinemas. Os parques temáticos foram fechados. Os navios de cruzeiros não largaram dos portos. E ainda assim as ações da Disney subiram: uma mágica operada por um simples sinal de “+”. Um sucesso desde o lançamento, em novembro de 2019, a plataforma Disney+ virou gigante. [...] Propelido pela pandemia, pela estreia em novos territórios (no Brasil, está disponível há dois meses) e por lances ousados como a estreia de *Mulan* diretamente em streaming, o serviço alargou ainda mais a base de seu catálogo. [...] A Warner anunciou que toda a sua planilha de 2021, abrangendo dezessete títulos ao custo de 2 bilhões de dólares, será lançada ao mesmo tempo nos cinemas e no streaming. Denis Villeneuve, de *Duna*, e todos os outros envolvidos nesses projetos souberam da novidade pela imprensa, em um lance de notável falta de tato — e respeito. Mas não é só por se sentirem traídos que manifestaram com muita dureza seu desalento:

todos eles levantaram questões perturbadoras sobre o que isso pode significar para o cinema já em um futuro próximo (Boskov, 2021).

Na verdade, o cinema é somente uma parte, embora muito atingida, pela transformação em curso, e que permeia toda arte. Não foi a pandemia, evidentemente, que esteve na origem ou é a causa da transformação, mas a pandemia acelerou, intensificou e explicitou a transformação, que diz respeito à onipresença da tecnologia nas relações pessoais, sociais, econômicas, afetivas, políticas e, claro, estéticas no século XXI. Voltando, ainda uma vez, às teses de Walter Benjamin (1994), se ele considerou que o século XX situava “a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” com a fotografia e o cinema, por sua vez o século XXI deixou “a obra de arte na era de sua transmissibilidade digital”, com o streaming, o Spotify e outras plataformas; e a pandemia, sob esse aspecto, tornou visível este “futuro próximo” da arte, ou seja, a radical transformação social do seu papel hoje. Curiosamente, a despeito das diferenças entre o momento histórico de cerca de cem anos atrás do qual falava Benjamin e o nosso, uma semelhança desponta no que diz respeito à atitude diante de cada uma das mudanças: por um lado, há a ameaça de uma perda de formas nas quais estávamos socialmente habituados a encontrar a arte; por outro lado, há a chance de que outras formas, em princípio insólitas, tornem-se novas expressões artísticas. Em todo caso, é mais uma vez a tecnologia que determina uma transformação na arte e na situação social na qual ela aparece, o que significa, também, uma alteração na sua relação — voltando ao nosso ponto principal aqui — com a comunidade. Em que medida a arte mediada tão veementemente pela tecnologia desde a pandemia ainda se comunica, e como?

Nesta questão, as posições costumaram ser as mais divergentes possíveis, e podem ser resumidas em dois polos, ou extremos. Em um extremo, há a posição que se investe a si mesma do peso crítico, na medida em que acusa as mediações tecnológicas de promoverem uma deterioração da experiência estética lá mesmo onde seu teor comunitário

seria a base: a presença física, material e simultânea. Diante da pandemia, esse efeito foi alastrado, na medida em que as ferramentas de comunicação digital serviram para que, mesmo com a distância, algumas manifestações estéticas continuassem em regime virtual e digital. Peças foram encenadas por Zoom. Espetáculos de dança foram transmitidos de dentro de casas para o mundo em telas de diferentes tamanhos. Proliferaram as chamadas “lives”, especialmente com músicos. Tivemos atuações online. O acelerado aperfeiçoamento técnico nos meios para executar essas transmissões enfraqueceu o suposto problema de que, com isso, haveria perda de qualidade. Não é mais este o foco da crítica.

Restou, portanto, o problema da relação coletiva e comunitária da arte, que perderia assim o real para ficar no virtual, isto é, perderia a experiência autêntica para se deixar esvaír em vivências digitais inautênticas. Lamenta-se, nesses casos, o que Benjamin (1994, p. 170) chamara de perda da aura, resultado da “tendência a superar o caráter único de todos os fatos através de sua reprodutibilidade”, já que “cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem”. O novo, agora, é que a reprodutibilidade técnica, tornada digital, espraia-se e pode se dar não apenas em gravações, mas na simultaneidade do “ao vivo”, conferindo aí um fôlego ainda maior para aproximar o que está distante através da imagem. Na pandemia, tornou-se frequente cada um em sua casa, em um espaço separado, ver a mesma coisa e ao mesmo tempo que outros — por uma tela. Sem presença física compartilhada, seria essa uma experiência comunitária?

No outro extremo, há uma posição diante da mediação tecnológica da arte que dá uma resposta positiva a essa pergunta, sem pestanejar. Para esta posição, das duas uma: a tecnologia ou é capaz de substituir perfeitamente a experiência original com a arte, ou ela ao menos nos dá a chance de uma experiência parcial quando a total está ausente — alguma coisa seria melhor que nada. Para esta posição, que

adere sem problematização à arte na era de sua reprodutibilidade digital, aquela outra é pura nostalgia em relação um passado de suposta pureza que se perdeu na época contemporânea. Ou seja, neste caso, a nova era da arte seria só um diferente momento histórico da sociedade como um todo, que deveria ser levado adiante também no caso da estética. Esta posição seria mais entusiasmada do que crítica quanto às possibilidades de uma participação comunitária pela arte via tecnologia — ou, como a posição crítica a chamaria, simplesmente mais ingênuas.

O filósofo português João Pedro Cachopo — fazendo uma sagaz paráfrase do famoso livro *Apocalípticos e integrados*, do escritor italiano Umberto Eco, que abordava a discussão dos anos 1960 e 1970 sobre a arte diante da cultura de massas — sugeriu chamar o debate contemporâneo sobre a tecnologia nas artes como um debate entre apocalípticos e remediados, ou seja, entre os que atacam criticamente a tecnologia e os que a defendem ingenuamente. Ele está ciente de que, se os primeiros subestimam que de um modo ou de outro a arte sempre esteve envolvida com a tecnologia, os segundos desprezam os limites que a virtualidade tecnológica pode impor para certas práticas artísticas em nome apenas da continuidade de sua função mercadológica no capitalismo global. O decisivo, contudo, é que Cachopo percebe que, embora divergentes na posição, apocalípticos críticos e remediados ingênuos apoiam-se no mesmo fundamento de compreensão sobre o papel que a tecnologia teria na relação com a arte — tendo apenas este papel: valor negativo para uns e valor positivo para outros. O que haveria, então, de comum no fundo das posições?

Com efeito, quer um quer outro concebem a remediação como um remédio contra a distância. O apocalíptico queixa-se de que o remédio não cura a doença: por mais transparente que seja a remediação, falta-lhe a autenticidade da experiência original. O remediado riposta que o remédio apazigua os sintomas: antes uma reprodução da experiência original do que nenhuma experiência. Em suma, as suas conclusões divergem, mas o pressuposto em que se assentam revela uma

concordância de fundo: a suposição de que a remediação procura reproduzir o mais fielmente possível a experiência original, o charme da presença aqui e agora, a imprevisibilidade da experiência ao vivo, a autenticidade da comunhão entre intérpretes e audiência. [...] O ponto que gostaria de sublinhar aqui é simples: quer a credulidade do esteta remediado quer a descrença do esteta apocalíptico assentam numa visão bastante superficial acerca do potencial da relação entre arte e tecnologia. A verdade alternativa não é entre o acolhimento e a rejeição de novos media, mas entre usos mais e menos criativos, mais e menos ousados, mais e menos desviantes das tecnologias — incluindo as tecnologias de remediação — na prática das artes (Cachopo, 2020, p. 96-97).

Não seria o caso, aqui, de fazer o inventário das práticas artísticas ou obras que se dedicaram a esta criação de algo próprio com as ferramentas tecnológicas digitais. Trata-se apenas de sublinhar, filosoficamente, o pressuposto estético de tais operações: não usar a tecnologia como forma de substituir uma experiência original perdida, o que de saída é sempre canhestro ou derivado, mas como um mecanismo para inventar um outro tipo de experiência estética, que não poderia ser comparada ou medida com alguma coisa anterior. Do mesmo modo que não faz sentido pensar o cinema como uma substituição tecnológica do teatro, tampouco, com a pandemia e depois dela, seria pertinente interpretar as novas propostas de arte com artifícios digitais como se fossem jogadores reservas de uma equipe de futebol que entram no lugar dos titulares com as mesmas funções.

Nada disso, contudo, resolve a questão da vocação comunitária da arte. Ou seja, o que permanece discutível não é se obras de arte tecnologicamente digitais podem ter uma qualidade empírica ou um valor estético em si, capaz de suscitar sentimentos de beleza e sublimidade, ou de prazer e êxtase. Fica, apesar disso, a dúvida sobre se essas obras, com seus mecanismos de burlar a distância física entre as pessoas, conseguem fornecer a elas alguma experiência de comunidade, de comunicação entre si. Cada um apartado do outro em casa ou

qualquer outro lugar, mas conectado por aparelhos como celulares e computadores, conseguirá sentir-se em contato com outras pessoas? Não faltarão pele, toques e corpos? Não faltarão a presença física, o cheiro e o erotismo? Pelo menos durante a pandemia de Covid-19, a destinação da arte às formas digitais parecia solidária de um mundo empobrecido pelo isolamento mundano das pessoas entre si. Nesse contexto, a arte digital poderia integrar o cenário de distopia do pesadelo que o filósofo Paul B. Preciado teve no hospital quando foi internado pela contaminação com o Novo Coronavírus em 2020.

A partir de então, teríamos acesso a formas de consumo digitais sempre mais excessivas, mas os nossos corpos, os nossos organismos físicos, seriam privados de todo contato e de toda vitalidade. A mutação tomaria a forma de uma cristalização da vida orgânica, de uma digitalização do trabalho e do consumo, e de uma desmaterialização do desejo. [...] Nessa nova realidade, aqueles dentre nós que perderam o amor ou que não o encontraram a tempo, ou seja, antes da grande mutação do Covid-19, estávamos condenados a passar o resto da vida completamente sós. Sobreviveríamos, mas sem toque, sem pele (Preciado, 2020).

Não seria difícil incluir, nas descrições entristecedoras de Preciado sobre um sonhado momento depois da pandemia, uma música que nunca fosse apresentada em shows, atores que jamais se apresentassem em espetáculos ao vivo, pinturas que não fossem olhadas por mais de uma pessoa a cada momento ou danças que apenas fossem filmadas. Mais do que tudo, ainda: a ausência de público que tivesse um efeito de presença. O problema, aqui, é, entretanto, o que significa exatamente presença. Se identificamos com facilidade na posição ingenuamente remediada uma fetichização da tecnologia, por sua vez podemos encontrar sem dificuldade na posição criticamente apocalíptica uma fetichização da fisicalidade compartilhada de um espaço concreto, sob o nome de presença. O que, contudo, deveria ser propriamente perguntado é: o que é presença? Quando sentimos um efeito de presença,

que se encontra além ou aquém dos simples significados das coisas? Ou ainda: a arte será apenas algo que demanda presença, como querem os críticos apocalípticos, ou não seria ela mesma algo que cria presença, que inventa presenças — justamente presenças que, aliás, tantas vezes nos faltam fora dela, no cotidiano habitual? Será que a arte digital pode elaborar em si uma presença próxima, que não apenas mimetize outra?

O filósofo Hans Ulrich Gumbrecht tem pesquisado, há anos, o que chama de efeitos de presença. Ele chama a atenção, positivamente, para os chamados “efeitos especiais” gerados pela tecnologia. Caso nós transportássemos o que Gumbrecht escreveu antes da pandemia para depois dela, ele provavelmente não se encaixaria nem entre apocalípticos e nem entre remediados — daí seu interesse. Na sua opinião, os efeitos especiais poderiam criar presença, ou seja, algo que escapa ao significado, somente sendo ou estando. Talvez, a possibilidade para se pensar em uma arte que, envolvida pela tecnologia, continua a nos conferir uma dimensão comum esteja em admitir que o ambiente midiático, se nos aliena de certa presença do mundo, pode paradoxalmente nos devolver a ela, ou melhor, criar outra, que é suplementar a ela, como um mundo dentro do mundo.

As tecnologias contemporâneas de comunicação, paradoxalmente, podem nos devolver aquilo que se tornou tão “especial” por ter sido excluído pelo mesmo ambiente que consiste da acumulação e da combinação de aparelhos. Nesse sentido, talvez não seja tão importante — pelo menos, assim podemos esperar — tentar recuperar um sentimento, induzido pela mídia, de como deve ser estar num cruzeiro que afunda no Atlântico Norte. Mas importa, julgo, nos expor aos efeitos especiais que reproduzem o impacto de um ataque aéreo — e também (mesmo que nunca chamemos esses momentos de “efeitos especiais”) nos permitir ser tocados, literalmente, por uma voz que vem de um CD ou pela proximidade de um lindo rosto numa tela. Isso não é só um efeito da tecnologia envolvida. Tem a ver também com o hábito de nos concentrarmos mais nos rostos que vemos num filme ou numa tela do que nos rostos daqueles com quem nos sentamos à mesa ou com quem fazemos amor — um “mau hábito”, sem dúvida, mas ainda assim melhor

do que um esquecimento completo da proximidade. Estou tentando não condenar nem dar uma aura misteriosa ao nosso ambiente mediático. Ele alienou de nós as coisas do mundo e o presente — mas, ao mesmo tempo, tem o potencial de nos devolver algumas das coisas do mundo (Gumbrecht, 2010, p. 172-173).

Referências

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSCOV, Isabela. A pandemia tornou o streaming rei e o cinema, seu súdito. In: *Veja* (08, jan., 2021). Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/isabela-boscov/a-pandemia-tornou-o-streaming-rei-e-o-cinema-seu-sudito>.

CACHOPO, João Pedro. *A torção dos sentidos: pandemia e remediação digital*. Lisboa: Documenta, 2020.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 1998.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

PRECIADO, Paul B. A conjuração dos losers. In: *Revista Quatro Cinco Um* (29, mar., 2020). Disponível em: <https://quatrocincoum.com.br/artigos/filosofia/a-conjuracao-dos-losers/>.

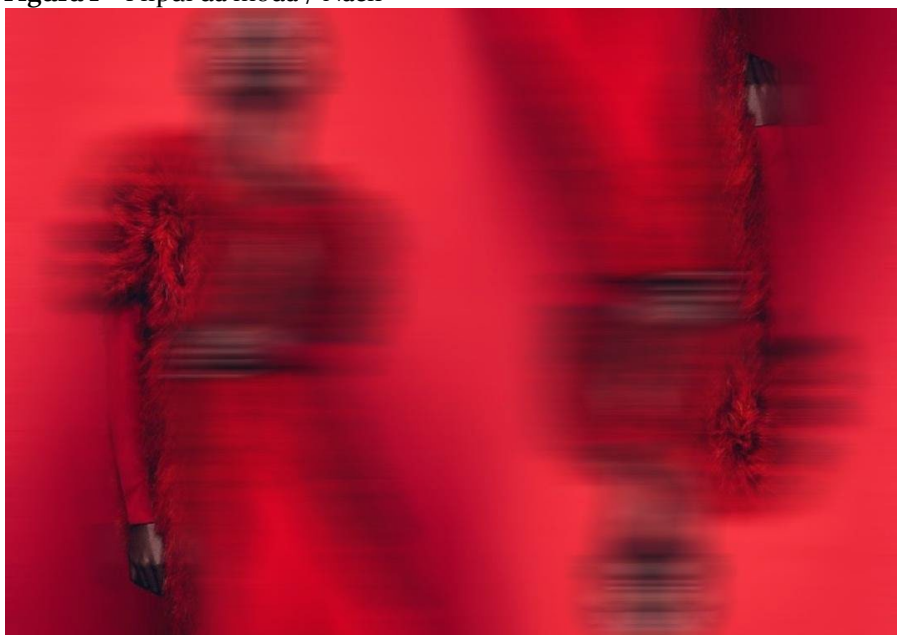
REBOUÇAS, Julia. De tela em tela: deambulações sobre arte e suas instituições na pandemia digita. In: DUARTE, Luisa; GORGULHO, Victor (Orgs.). *No tremos do mundo: ensaios e entrevistas à luz da pandemia*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

Pilpul da moda

Luciana Nacif¹

DOI: <https://doi.org/10.58942/eqs.112.10>

Figura 1 – Pilpul da moda / Nacif



¹ Doutoranda em Estética e Filosofia da Arte na UFMG, com estágio de pesquisa na Université Panthéon Sorbonne, através do Programa CAPES/COFECUB (Comitê Francês de Avaliação da Cooperação Universitária com o Brasil) e fomento da CAPES. Mestrado em Global Fashion Management pelo Institut Français de la Mode (IFM-Paris). Graduação em Publicidade e Propaganda na UFMG. Suas pesquisas estão na intercessão entre moda, filosofia e tecnologia. E-mail: nacif.lu@gmail.com.

1 Introdução

A cada nova reflexão sobre moda, me vejo diante da obrigação (auto imposta) de justificar a relevância do tema. Como se a moda não merecesse ser considerada um objeto de pesquisa sério pelo fato de se relacionar com questões como o desejo, o efêmero, a aparência. Como se a moda não fosse responsável pela formação dos padrões de gosto, de modelos de comportamento, de visões de mundo. Mas, afinal, o que é moda, e o que não é moda? Quem decide, e quais são seus critérios de inclusão e exclusão?

Neste texto, proponho uma abordagem sobre moda a partir da técnica de reflexão utilizada pelo filósofo Vilém Flusser. O Pilpul é uma técnica talmúdica que consiste em levar determinado tema aos limites do imaginável. Como uma fotógrafa que salta de um ponto de vista a outro, sem encontrar um ponto de vista definitivo (ou normativo), busco explorar uma variedade de perspectivas sobre moda. Parto também do pressuposto de que não existe uma epistemologia universal, que cada argumento é criado a partir de uma posicionalidade específica no mundo.

2 Moda e modernidade

Os autores Polhemus e Procter (1978, p. 35-36) reconhecem, no livro *Fashion and anti-fashion*, que a decoração do corpo é um fenômeno universal, porém, eles propõem a separação dos estilos de roupas em duas categorias distintas: moda e anti-moda. Anti-moda considera um modelo de tempo como continuidade, em contraste com o modelo de tempo como mudança, que a moda representa.

Deste ângulo, a história da roupa não seria a história da moda. E de acordo com Gilles Lipovetsky (2009, p. 31), a moda tem um ponto de partida claramente identificável na história:

A moda não pertence a todas as épocas nem a todas as civilizações. [...] Contra a ideia de que a moda é um fenômeno consubstancial à vida humano-social, afirmamo-la como um processo excepcional, inseparável do nascimento e do desenvolvimento do mundo moderno ocidental [...] O mistério da moda está aí, na unicidade do fenômeno, na emergência e na instalação de seu reino no Ocidente moderno, e em nenhuma outra parte.

Lucia Santaella (2004, p. 115) também condiciona a existência da moda ao surgimento do capitalismo, defendendo a tese segundo a qual “não há moda em um mundo em que as coisas duram, permanecem estáveis, envoltas na aura sagrada de um tempo que parece não passar”.

Moda e modernidade têm uma longa história de entrelaçamento. Baudelaire (2010, p. 52) definia modernidade como “o transitório, o fugidio, o contingente”. Características que usaríamos com ainda mais assertividade para descrever a moda. Mas não podemos nos esquecer que moda e modernidade têm origens etimológicas diversas. Segundo o dicionário *Le Grand Robert*, os primeiros usos do termo francês *la mode* ocorreram no final do século XIV, com a tradução do termo latino *modus*, significando “maneira” ou “medida”. *Mode* não é, no entanto, etimologicamente relacionado ao adjetivo *moderne*, que aparece documentado em 1361, e provém do termo latino *modo* (não *modus*), significando “recente”, “atual” (Ekardt, 2020). Nesse sentido, ainda que esses termos estejam interligados, pois a moda ocidental moderna está sempre propondo o “novo”, suas diferentes origens demandam uma certa atenção.

3 Moda e colonialidade

No final do século XX, alguns pesquisadores começaram a questionar a hegemonia da Europa Ocidental na história da moda e passaram a endossar uma abordagem mais holística. A antropóloga Sandra Niessen (2003) foi uma das primeiras a abordar os limites

estabelecidos pela teoria da moda e a reimaginar a história da moda como global. Ela argumenta que “os outros”, não europeus, são excluídos do sistema da moda por serem considerados pessoas sem mudança, sem progresso, sem estilo.

Segundo Niessen, a teoria da moda opera dentro do quadro ideológico da noção de “civilização”, que se desenvolveu nos séculos XVIII e XIX na Europa, e que define o tempo como linear, cumulativo e progressivo. No livro *O Processo Civilizador*, Norbert Elias (1994, p. 54) explica que:

Conceitos como *politesse* ou *civilité* tinham, antes de formado e firmado o conceito *civilisation*, praticamente a mesma função que este último: expressar a auto-imagem da classe alta europeia em comparação com outras, que seus membros consideravam mais simples ou mais primitivos.

Essa percepção implica num pensamento binário, pois o oposto de civilizado é considerado primitivo ou bárbaro. O termo moda é então utilizado para designar o grau de civilização e o caráter exclusivo do sistema da moda presente na civilização europeia ocidental (Niessen, 2010, p. 1-5).

A moda tem servido como um meio avaliativo para medir o avanço cultural, particularmente em contextos colonialistas, e sua ausência pode ser considerada uma marca de inferioridade. O ensaio de Georg Simmel (1904, p. 36) intitulado *Fashion* (1905), apresenta este ponto de vista:

As condições primitivas de vida favorecem uma mudança de modas pouco frequente. O selvagem tem medo de aparências estranhas; as dificuldades e perigos que afligem sua carreira o levam a farejar perigo em qualquer coisa nova que ele não entende e que ele não pode atribuir a uma categoria familiar.

Tal caracterização da moda como um traço cultural exclusivamente ocidental ainda é frequente hoje.

O conceito de moda como fenômeno ocidental produz uma visão de mundo bifurcada. De um lado, temos imagens técnicas sensacionais em capas de revistas e uma ampla gama de produtos a preços acessíveis. De outro, existem as “zonas de sacrifício” (Niessen, 2020, p. 815) criadas pela indústria da moda, que depende de matérias-primas, mão de obra para produção a baixo preço e locais para absorção de resíduos. Apesar de serem essenciais para o atual sistema industrial da moda, essas “zonas de sacrifício” permanecem em grande parte invisíveis.

Não podemos deixar de notar que quando designers não-ocidentais usam sua herança cultural como fonte de inspiração, essa herança é considerada “tradicional”. Ao passo que a incorporação de herança cultural por parte dos designers ocidentais é qualificada como *heritage*, *patrimoine*, *savoir faire*. Qualificando as modas não ocidentais como tradicionais, folclóricas e étnicas, os pesquisadores ocidentais desqualificaram essas modas (Jansen; Craik, 2016, p. 5).

Na visão de Niessen, moda é um termo cooptado. Mesmo que haja uma propensão humana universal para decorar e vestir o corpo — *fashioning*, *façonner*, *foggiare*, maneira de fazer — somente a variante ocidental particular deste universal se chama ‘moda’. Com a cooptação do termo, veio a noção de que a moda ocidental seria *sui generis*. A moda ocidental está alinhada a uma mentalidade, um sistema conceitual, e as roupas são sintomas de geopolítica, de novos sistemas epistemológicos, assim como de uma mudança no sentido de tempo, futuro, progresso e tradição. Quando adotamos uma nova peça de roupa, vemos o mundo de forma diferente, assumimos um sistema epistemológico diferente. Então deveríamos pensar na moda não somente a partir da peça de roupa per se, mas também naquilo que ela comunica (Marshall, 2021, p. 1-2).

A ruptura entre moda e vestimenta tradicional é comparável à separação entre “arte” e “artefato”. Artefatos representam obras de arte não ocidentais antes de seu reconhecimento pelo sistema de arte ocidental, como vemos no pensamento de Danto sobre o “mundo da arte”. Nessa divisão hierárquica, a moda serve como uma espécie de medida de realização cultural. “Quem tem e quem não tem moda é determinado politicamente, em função das relações de poder” (Gaugele; Titton, 2020, p. 13). Essas imagens projetadas mostram um paralelo entre a famosa *Brillo Box*, de Andy Warhol, e as recentes bolsas *Lays*, da marca Balenciaga.

A moda e o luxo ocidentais são conceitos intimamente interligados. Segundo Montesquieu (1748, p. 165), “se a riqueza é dividida igualmente em um estado, não pode haver luxo”. O luxo poderia ser entendido então como o monopólio de algo que é tomado à força por uma minoria numa relação de dominação e submissão. É por isso que o luxo não é democrático. Mas marcas de moda criam simulacros de luxo o tempo todo, utilizando, por exemplo, celeridades na publicidade de produtos que estas celebridades, de fato, jamais usariam. Tornando acessível um simulacro de luxo e produzindo uma sensação de compensação para aqueles que são excluídos do consumo daquilo que é realmente raro e monopolizado. Essa retórica de democratização produz, como consequência, o aumento das vendas dos grupos industriais (Liucci-Goutnikov, 2011, p. 227-229).

Além de não ser democrático, o luxo também não é uma qualidade do objeto em si, pois qualquer coisa pode ser um item de luxo se seu uso for monopolizado por uma minoria em demonstração de força. É por isso que deveríamos desmistificar o luxo e separá-lo da noção de “bom gosto”.

Voltando à pergunta inicial: existem sociedades sem moda? Se moda é universal ou não, tudo depende de como se define moda. De fato,

a moda pode ser aplicada a culturas não industrializadas e não ocidentais, dependendo da definição que adotarmos. O pensamento descolonial aponta para o fato de que, ao associar moda à modernidade, nos esquecemos que não existe modernidade sem a lógica da colonialidade.

Não há história do progresso ou do desenvolvimento da civilização sem a história da escravização, da extração, da dominação (Mutumba, 2018). Não existiriam as tecelagens industriais inglesas sem as plantações de algodão na América, baseadas em mão de obra escravizada e na expropriação de territórios indígenas. Não há conceito de Europa, como a entendemos, sem as colônias. Do outro lado da diferença colonial, do ponto de vista da América-latina, começamos a entender que as conquistas da modernidade andam de mãos dadas com a violência da colonialidade. A diferença está em qual lado da história é contado. Por isso uma análise crítica sobre a moda deveria, antes de mais nada, entender quem define o que é considerado moda (e o que não é), a partir de que lugar e com quais interesses.

Nesta linha de raciocínio, Yuniya Kawamura apresenta uma visão que desmistifica o conceito de moda, diferenciando-o do conceito de roupa através das instituições de validação e das instâncias de poder que definem o que é considerado moda. Ela afirma que a moda é um sistema de crença, uma ideologia, que é guardada por instituições, e por isso ela pode ser representada por qualquer tipo de roupa — não importa. Segundo Kawamura (2018, p. 1-2), “Roupa é encontrada em qualquer sociedade ou cultura onde as pessoas se vestem, enquanto moda deve ser institucionalmente construída e culturalmente difundida”.

A visão de Kawamura é baseada no conceito de sistema institucionalizado, um *network* entre diferentes instituições, práticas, agentes, sistemas. A partir da sua análise, proponho uma aproximação

entre a noção de sistema institucionalizado da moda, e o conceito flusseriano de aparelho.

Mas o “aparelho da moda” tem uma especificidade: o fato de ser um sistema que tende a funcionar cada vez mais automaticamente, independente da intervenção externa, especialmente a humana. Parece estranho falar em sistema automatizado da moda, mas se pensarmos como os produtos que são construídos nas fábricas hoje já chegam pré-definidos pelas imagens técnicas disseminadas pelo *Pinterest*, *Tiktok* e outras redes sociais; e como essas imagens são condicionadas pelos programas das câmeras, seus filtros e formatos... o aparelho da moda começa a fazer sentido. Segundo Flusser (2011, p. 112),

Embora numerosas pessoas tirem proveito do uso da roupa, não são eles que programam a cena. Pelo contrário: são programados para tirarem proveito. [...] O que a cena da moda impõe é a tentativa de decifrar o código que nela se manifesta. Quem estiver interessado na modificação da cena da roupa, não pode querer agir politicamente. O que se impõe, em tal caso, é a aplicação de determinada estratégia cibernética, adequada às regras absurdas do jogo.

Não “querer agir politicamente” parece absurdo. Mas quando tentamos mapear o sistema da moda, da sua origem ao consumo final, percebemos que se trata de um aparato complexo, de escala gigantesca. Se tomarmos como exemplo a cena dos produtos de couro, com suas origens relacionadas ao desmatamento da Amazônia, à aculturação de povos indígenas, às empresas que movimentam o gado de fazenda em fazenda para fugir das regulamentações, passando por abatedouros multinacionais, governos permissivos, curtumes opacos, viajando de país em país em processos fabris fragmentados até chegar nas vitrines das marcas que conhecemos, e consumimos. Isso sem mencionar toda a produção de valor simbólico desses produtos. Nessa escala que parece estar além do alcance humano, boicotar o tênis Nike ou a bolsa Prada

para mudar o sistema, não parece suficiente. Segundo Flusser, para uma ação efetiva seria preciso estratégia cibernética.

A globalização da moda muitas vezes cria a ilusão de democratização, dá a impressão de que cada um se veste como quer, e ninguém se sente obrigado a seguir os modelos impostos pelas autoridades da moda. Como explica Rodrigo Duarte (2012, p. 175):

Flusser associa os discursos piramidais à crença em autoridades incontestáveis. [...] No âmbito da moda, essa autoridade se encarnaria na figura do estilista [...]. No cenário atual, porém, ocorre a transformação dos discursos piramidais dos especialistas naquele tipo que pode ser considerado o mais autoritário de todos, a saber, o dos discursos anfiteatrais, exatamente porque agora não há mais a autoridade do expert em moda, mas a programação massiva por parte dos aparelhos.

Apesar da globalização, o Ocidente nunca seguiu com tanta firmeza as rédeas da economia da moda. Um grupo de holdings domina de forma desproporcional este mercado. As modas parecem mudar rapidamente, mas seus padrões fundamentais estão cada vez mais rígidos. Atualmente não é o trabalho dos criadores que conta, pois esses são facilmente substituíveis. O poder não se manifesta pela ostentação, mas está nos bastidores manipulando a produção e comercialização da ostentação. O jogo é sobre um poder essencialmente invisível.

No livro *Filosofia da caixa preta*, Flusser articula uma série de questões para decodificar o verdadeiro significado das fotografias. Seguindo esta mesma lógica, podemos elaborar perguntas que nos ajudem a decifrar a caixa preta da moda industrial, tais como: Quais materiais são utilizados nas roupas (algodão, fios sintéticos, couro), de onde são extraídos, e em quais condições? Qual mão de obra é utilizada na produção da moda, em quais países, e em quais condições? Qual é a expectativa de vida de uma peça de roupa, e o que acontece quando ela é descartada? Quem desenha, quem produz e quais grupos financeiros

estão por trás das marcas que consumimos? A quem interessa que o consumo da moda se acelere cada dia mais? Porque a moda muda tão rápido, e no fundo permanece sempre a mesma? O que muda, e o que permanece?

Podemos também estender as perguntas para a esfera do corpo: Quais formas de corpo, cores de pele, idades e gêneros as imagens de moda propagam, e quais ela invisibiliza? Quais técnicas corporais a moda promove, quais ela inviabiliza? Que tipo de imaginário ela constrói em torno do corpo masculino? E do feminino? E dos corpos não binários?

Vivemos hoje em um momento em que marcas passam a criar modelos para consumo estritamente virtual — como os tênis Gucci — e uma série de questões emergem a respeito dessa moda pós-histórica. O que acontece com a dimensão háptica da moda? Que experiência corporal esta moda bidimensional nos proporciona? Que tipo de subjetividade é reforçada, ou expressa, através desse “elogio da superficialidade”, usando a expressão cunhada por Vilém Flusser?

Deveríamos nos questionar sobre quais aplicativos e efeitos são mais utilizados na sintetização das imagens de moda. Quem os fabrica? Com qual objetivo? O que eles modificam, o que eles padronizam e o que eles eliminam do campo do visível? Quanto é investido no produto de moda, e quanto na sua imagem? Qual a vida útil de uma imagem de moda nas redes sociais? Perguntas que poderiam se estender ao infinito, e que aos poucos revelam que o que usamos tem muito pouco a ver com nossa livre escolha.

4 Homo Ludens

Apesar de apresentar um cenário nada otimista sobre a moda industrial contemporânea, não poderia terminar reduzindo a moda a

uma visão única, uma vez que propus um Pilpul e as múltiplas maneiras de abordarmos um tema tão complexo.

Neste sentido, se concebermos a moda como um substantivo, que se define segundo uma temporalidade (contemporaneidade), um sistema (de poder) e uma indústria (capitalista) típica da modernidade, a colonialidade se torna inerente à sua definição. Por outro lado, se considerarmos a moda como verbo, o ato de moldar o corpo e sua imagem, a moda pode se estender a todas as temporalidades e geografias e operar para além da diferença colonial, da normatividade ocidental.

Flusser acreditava que o artista contemporâneo encarnaria o protótipo do novo homem — *homo ludens* — aquele que joga com a informação, produz o imprevisível, subverte o aparelho, renova as realidades. O *Homo ludens* representa um exercício da liberdade, profundamente necessário para se aventurar no jogo de um mundo tão codificado, como o jogo da moda.

Referências

BAUDELAIRE, Charles. *O Pintor da Vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

DUARTE, Rodrigo. *Pós-história de Vilém Flusser: Gênese-anatomia-desdobramentos*. São Paulo: Annablume, 2012.

EKARDT, Philipp. *Benjamin on Fashion*. London: Bloomsbury, 2020.

ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador: Uma História dos Costumes*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

FLUSSER, Vilém. *Pós-história*. Vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: Annablume, 2011.

GAUGELE, Elke; TITTON Monica. *Fashion and Postcolonial Critique*. London: Sternberg Press, 2020.

JANSEN, Angela. *Modern Fashion Traditions*. Negotiating Tradition and Modernity through Fashion. JANSEN, Angela; CRAIK, Jennifer (Ed.). London, NY: Bloomsbury, 2016.

KAWAMURA, Yunnia. *Fashion-Ology: An Introduction to Fashion Studies*. London: Bloomsbury Publishing, 2018.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero*. A moda e seu destino nas sociedades modernas. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

LIUCCI-GOUTNIKOV, Nicolas. "Luxury, the Accursed Share and the Capital Gain" In *Fashion & Luxury: Between Heritage & Innovation*. Paris: Institut Français de la Mode, 2011.

MARSHALL, Shonagh. *A conversation with Sandra Niessen*. 2021. Disponível em: <https://www.fashiondenier.com/conversations/a-conversation-with-sandra-niessen>.

MONTESQUIEU. *De l'esprit des lois*. Paris: Garnier, 1748.

MUTUMBA, Yvette. In Conversation with Rolando Vázquez. The End of the Contemporary? In: *C& America Latina*, 2018. Disponível em: <https://amlatina.contemporaryand.com/editorial/the-end-of-the-contemporary>.

NIESSEN, Sandra. Afterword: Re-orienting Fashion Theory. In: LESHKOWICH, Niessen (Ed.). *Re-orienting Fashion: The Globalization of Asian Dress*. New Work; Oxford: Berg, 2003.

NIESSEN, Sandra. Interpreting Civilization through Dress. In: SKOV (Ed.). *Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion*, v. 8. West Europe: Bloomsbury, 2010.

NIESSEN, Sandra. Fashion, its Sacrifice Zone, and Sustainability. In: *Fashion Theory*, v. 24, n. 6, 2020.

POLHEMUS Ted; PROCTER Lynn. *Fashion & anti-fashion: Anthropology of clothing and adornment*. London: Thames & Hudson, 1978.

SANTAELLA, Lucia. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

SIMMEL, Georg. Fashion. In: *International Quarterly*, v. 10, 1904.



Instituto Quero Saber
www.institutoquerosaber.org
editora@institutoquerosaber.org

Informações técnicas

Capa projetada com ativos de *Freepik.com*

formato: *16 x 23 cm*

tipografia: *Constantia*

Essa coleção desempenha um papel crucial também na disseminação do conhecimento filosófico, tornando disponíveis trabalhos acadêmicos de alta qualidade para um público mais amplo. Essa disseminação é essencial para a formação de estudantes, pesquisadores e entusiastas da filosofia. Além disso, ao publicar obras de autores brasileiros vinculados às pesquisas realizadas nos programas de pós-graduação filosóficos do país, a coleção destaca e enaltece a produção nacional em filosofia, consolidando a presença do pensamento brasileiro na cena filosófica internacional.

Neste volume estão reunidos dez artigos resultantes de comunicações que foram apresentadas no XX Congresso Nacional da ANPOF, no interior do GT de Estética, em Goiânia. É importante observar que contamos com uma grande diversidade de Programas de origem dos pesquisadores, o que sinaliza o crescimento e o fortalecimento da Estética entre nós. Outro aspecto positivo é o de termos contado com comunicações apresentadas por pesquisadores em diferentes estágios de suas carreiras, o que possibilitou uma grande troca de experiências e referências entre docentes, doutores e pós-graduandos.

