

Estética e Filosofia da Arte

Ana Paula Martins de Souza
(Organizadora)

COLEÇÃO
ANPOF
XX
ENCONTRO



Ao longo de sua trajetória, a ANPOF tem desempenhado um papel fundamental na consolidação da pós-graduação em Filosofia no Brasil, promovendo o intercâmbio acadêmico, fomentando pesquisas inovadoras e abrindo espaços para reflexões que dialogam com os desafios do presente. Em sintonia com esse compromisso, esta edição do encontro trouxe uma importante mudança na organização das apresentações: a transição das Sessões Temáticas (STs) para os Eixos Temáticos (ETs). Essa nova estrutura busca ampliar a interlocução entre diferentes perspectivas e consolidar debates que, muitas vezes, ficavam dispersos em sessões isoladas.

Estética e Filosofia da Arte

Estética e Filosofia da Arte

Ana Paula Martins de Souza

Organizadora



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 e filosofia da arte / organizadora
Ana Paula Martins de Souza. - (e-book) - Toledo,
Pr.: Instituto Quero Saber, 2026.
224 p. il; color. - (Coleção do XX Encontro
Nacional de Filosofia da ANPOF)

Modo de Acesso: World Wide Web:

www.institutoquerosaber.org

ISBN: 978-65-5121-269-7

DOI: <https://doi.org/10.58942/eqs.243>

1. Filosofia da arte. I. Título.

CDD 22. ed. 100

Rosimarizy Linaris Montanhano Astolphi - 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 2025-2026

Janyne Sattler (UFSC), presidente

Eduardo Vicentini de Medeiros (UFSM), secretário-geral

Wanderson Flor do Nascimento (UnB), secretário-adjunto

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

Ester Maria Dreher Heuser (Unioeste), tesoureira-adjunta

Halina Leal (PUCPR), diretora de comunicação

Mariana Claudia Broens (Unesp), diretora editorial

Conselho Fiscal

Érico Andrade (UFPE)

Susana de Castro (UFRJ)

Adriano Correia (UFG)

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)

Apresentação da Coleção do XX Encontro Nacional de Filosofia da ANPOF – Eixos Temáticos

O XX Encontro de Filosofia da ANPOF ocorreu entre os dias 30 de setembro e 4 de outubro de 2024, na cidade de Recife, Pernambuco. Como um dos principais espaços de encontro da pesquisa filosófica no Brasil, o evento reafirmou o compromisso da Associação Nacional de Pós-Graduação em Filosofia (ANPOF) com o fortalecimento da Filosofia enquanto campo de investigação crítica e plural.

Ao longo de sua trajetória, a ANPOF tem desempenhado um papel fundamental na consolidação da pós-graduação em Filosofia no Brasil, promovendo o intercâmbio acadêmico, fomentando pesquisas inovadoras e abrindo espaços para reflexões que dialogam com os desafios do presente. Em sintonia com esse compromisso, esta edição do encontro trouxe uma importante mudança na organização das apresentações: a transição das Sessões Temáticas (STs) para os Eixos Temáticos (ETs). Essa nova estrutura busca ampliar a interlocução entre diferentes perspectivas e consolidar debates que, muitas vezes, ficavam dispersos em sessões isoladas.

Os volumes aqui apresentados reúnem os trabalhos dos seguintes Eixos Temáticos:

- História da Filosofia
- Mulheres na Filosofia
- Filosofia e decolonialidade
- Filosofia e povos originários
- Ensino de Filosofia
- Filosofia da deficiência
- Metafísica
- Ética e Política
- Lógica
- Epistemologia
- Filosofia Brasileira
- Estética e Filosofia da Arte
- Filosofia Crítica

Os volumes aqui reunidos refletem essa transformação, apresentando as discussões promovidas nos eixos temáticos. Mais do que um registro dos trabalhos apresentados, essas publicações são parte do esforço contínuo da ANPOF para fortalecer a produção filosófica no Brasil, estimulando o diálogo entre pesquisadores de diferentes áreas e instituições.

Acreditamos que essa nova proposta contribui para uma Filosofia mais integrada e acessível, capaz de enfrentar os desafios teóricos e práticos da contemporaneidade. Esperamos que os textos aqui reunidos inspirem novas investigações e fomentem debates que extrapolem os limites do evento, alcançando leitores e pesquisadoras das mais diversas formações.

Boa leitura!

Solange Costa
Diretora editorial da ANPOF
Biênio 2023-2024

Sumário

Apresentação.....	11
O apolíneo e o dionisiaco no <i>Demian</i> de Hermann Hesse	15
Arthur Manara	
O romance contemporâneo a partir de Theodor W. Adorno: notas sobre forma e narração	31
Carlos Henrique Hildebrando dos Santos	
A solidão e o riso no Zaratustra de Nietzsche.....	49
David Angelo Oliveira Rocha	
Teus olhos, espelhos do meu ser: considerações sobre relação para-si-para-outro em Sartre.....	65
Filipi Oliveira	
Canais e lagos: reflexões sobre a estética da obra artística de Gustavo Leite	91
Jeronimo Silva, Vitória Safi A. Lima & Anderson Diego da S. Almeida	
Tema da música em Tomás de Aquino: investigação da música e da beleza.....	103
João Lázaro Ribeiro Caixeta	
Por uma filosofia do subdesenvolvimento: história, estética e colonialismo a partir de Vilém Flusser	113
Lara Carvalho Cipriano	
A Experiência Musical dionisiaca: a concepção de canção popular no jovem Nietzsche.....	123
Larissa Medeiros	
Cor e carne: reflexões sobre ver e ser	131
Maria Saievicz	
A relação entre consciência (nada) e contingência radical em Sartre: uma análise de <i>A Náusea</i>	145
Marlyson Pereira Costa	
A (im)possibilidade das imagens e o sublime.....	159
Rafaela Alves Fernandes	

Anestésica na modernização capitalista em Susan Buck-Morss	169
Rodrigo Zagonel Mickus	
Imaginação poética segundo Bachelard	187
Romildo Dias de Melo Neto	
O sagrado e o profano no universo da moda hipermoderna: desafios da tradição puritana assembleiana	199
Rosa Maria Pereira de Melo	
Terras e tempos.....	217
Verena Maria Soares Than	

Apresentação

A presente coletânea reúne os trabalhos apresentados no eixo de Estética e Filosofia da Arte do XX Encontro Nacional da ANPOF, realizado entre os dias 30 de setembro e 04 de outubro de 2024. O volume reflete, de maneira plural e consistente, a vitalidade contemporânea das investigações estéticas no Brasil, evidenciando tanto a permanência de problemas clássicos quanto a emergência de novas abordagens críticas que atravessam a arte, a filosofia e a cultura.

Os textos aqui reunidos dialogam com tradições filosóficas diversas, articulando autores canônicos e perspectivas contemporâneas, em um movimento que evidencia a potência da estética como campo de interrogação do sensível, da experiência e das formas de vida. Nesse sentido, o volume se estrutura a partir de um conjunto heterogêneo de investigações que transitam entre literatura, música, fenomenologia, teoria crítica, filosofia medieval, pensamento descolonial e práticas artísticas concretas.

A interlocução com o pensamento de Friedrich Nietzsche se faz presente em diferentes contribuições. Arthur Manara, ao analisar *Demian*, de Hermann Hesse, explora a tensão entre os impulsos apolíneo e dionisíaco como chave interpretativa da formação do protagonista e de seu contexto histórico. Já David Angelo Oliveira Rocha investiga, em *Assim falou Zaratustra*, a relação entre solidão e riso como instrumentos críticos frente à moral do rebanho, destacando o caráter afirmativo da experiência solitária. Ainda nesse horizonte, Larissa Medeiros discute a experiência musical dionisíaca no jovem Nietzsche, evidenci-

ando a centralidade da canção popular e da unidade entre palavra e música na constituição da tragédia grega.

A tradição da teoria crítica aparece de modo significativo no trabalho de Carlos Henrique Hildebrando dos Santos, que, a partir de Theodor W. Adorno, problematiza a posição do narrador no romance contemporâneo e as tensões entre forma estética e realidade social. Em diálogo com essa perspectiva, Rodrigo Zagonel Mickus aborda a noção de “anestésica” em Susan Buck-Morss, examinando os efeitos da modernização capitalista sobre a sensibilidade e propondo uma reflexão sobre os regimes perceptivos na contemporaneidade.

O pensamento fenomenológico-existencial também ocupa lugar de destaque no volume. Filipi Oliveira investiga a relação entre o ser-para-si e o ser-para-outro em Jean-Paul Sartre, articulando filosofia e dramaturgia a partir de *O ser e o nada* e *Entre quatro paredes*. Marlyson Pereira Costa, por sua vez, examina a relação entre consciência e contingência em *A Náusea*, aprofundando o debate sobre a constituição da subjetividade sartreana. Já Maria Saievicz, inspirada em Maurice Merleau-Ponty, propõe uma reflexão sobre o entrelaçamento entre ver e ser, tomando a cor como via de acesso à ontologia da carne.

Outras contribuições ampliam o escopo da discussão estética ao mobilizar diferentes tradições e objetos. João Lázaro Ribeiro Caixeta investiga a concepção de beleza em Tomás de Aquino, enfatizando sua manifestação na música e a articulação entre proporção, integridade e clareza. Romildo Dias de Melo Neto, por sua vez, aproxima-se da imaginação poética em Gaston Bachelard, entrelaçando reflexão filosófica e experiência poética em um texto que tensiona as fronteiras entre filosofia e criação.

O volume também se abre a perspectivas críticas situadas, que interrogam a relação entre estética, história e cultura. Lara Carvalho Cipriano propõe uma leitura de Vilém Flusser a partir da problemática do subdesenvolvimento e do colonialismo, indicando possíveis aproximações com o pensamento descolonial. Rafaela Alves Fernandes,

inspirada em Kant, discute a (im)possibilidade das imagens à luz do conceito de sublime, problematizando os limites da representação frente às imagens de catástrofe. Rosa Maria Pereira de Melo examina as tensões entre o sagrado e o profano no universo da moda hipermoderna, trazendo à tona questões relativas à tradição, identidade e transformação cultural em contextos religiosos.

A presença de reflexões sobre práticas artísticas concretas também enriquece a coletânea. O trabalho de Jerônimo Silva, Vitória Safi A. Lima e Anderson Diego da S. Almeida dedica-se à obra de Gustavo Leite, destacando sua relevância no cenário cultural alagoano e sua atuação multifacetada nas artes cênicas. Por fim, o texto de Verena Maria Soares Than propõe uma reflexão poético-filosófica sobre o tempo espiralar, articulando corpo, temporalidade e ancestralidade em diálogo com cosmologias de matriz africana.

Desse modo, este volume não apenas documenta a produção recente em estética e filosofia da arte no âmbito da ANPOF, mas também constitui um espaço de experimentação teórica e sensível. Ao reunir diferentes vozes, abordagens e objetos, a coletânea reafirma o caráter necessariamente plural da reflexão estética e sua capacidade de iluminar, sob múltiplos ângulos, as experiências fundamentais do humano no mundo contemporâneo.

Solange Costa
Diretora Editorial
Biênio 2022-2024

O apolíneo e o dionisiaco no *Demian* de Hermann Hesse

Arthur Manara¹

DOI: <https://doi.org/10.58942/eqs.243.01>

1 Introdução

O presente escrito tem como escopo a análise do romance *Demian* (1919) do escritor alemão Hermann Hesse (1877 – 1962) à luz dos conceitos *apolíneo* e *dionisiaco*, ambos elaborados por Friedrich Nietzsche (1844 – 1900) em seu primeiro trabalho publicado: *O Nascimento da Tragédia*² (1872). Grande conhecedor e entusiasta da obra do filósofo alemão, Hesse articulou em seus livros diversos temas nietzschianos, como a crítica - e pretensa ruptura - aos valores vigentes (principalmente os valores da burguesia alemã no caso de Hesse), o amor fati, dentre outros.³

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Filosofia pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). Bolsista PROEX/CAPES. Licenciado em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: tuimanara@gmail.com

² Neste escrito, optamos por citar as obras de Nietzsche a serem trabalhadas de acordo com a proposta pelo periódico *Cadernos Nietzsche* onde as siglas em alemão são imediatamente acompanhadas das siglas em português e com o parágrafo indicado em sequência: GT/NT – *Die Geburt der Tragödie* / O Nascimento da Tragédia; MAI/HHI – *Menschliches Allzumenschliches* (vol. 1) / Humano, demasiado humano (vol. 1). EH/EH – *Ecce homo* / Ecce Homo.

³ A figura do andarilho, tão cara a Nietzsche, é central em diversos romances de Hermann Hesse, e representa aquele que toma distância dos valores tradicionais, que não fixa convicções e que busca o autoconhecimento e a independência intelectual. Essa figura é apresentada “como símbolo da forma solitária pela qual o espírito livre

Nossa pesquisa acentuará, entretanto, os conceitos supracitados tanto pelo limite no que concerne ao objetivo do nosso trabalho, quanto pelo entendimento de que é pela oposição e pela posterior associação entre ambos os conceitos que a estrutura do romance se desenvolverá. Personificados na realidade, no processo de formação e no período histórico - a saber, o início do século XX imediatamente anterior a Primeira Guerra Mundial - do protagonista Emil Sinclair, visamos com esse estudo mostrar como o apolíneo-dionisíaco - representando a dicotomia entre o mundo luminoso e o mundo sombrio na narrativa - estará na base da construção desse livro.

Para alcançarmos nosso objetivo, dividimos nosso trabalho da seguinte forma: em um primeiro momento, faremos alguns apontamentos iniciais sobre a relação entre os autores. Posteriormente, realizaremos, de forma sucinta, uma apresentação dos conceitos *apolíneo* e *dionisíaco* tal como apresentados por Nietzsche em seu primeiro livro. O capítulo subsequente será dedicado à análise comparativa desses conceitos no romance *Demian*. Terminaremos com algumas considerações finais sobre nossa interpretação apresentada.

2 Apontamentos iniciais

A influência do pensamento de Nietzsche na literatura do séc. XX é marcante e Hermann Hesse pode ser incluído como mais um dos grandes escritores tocados pelo gênio provocador do filósofo. Ainda na primeira metade do século passado, o germanista francês Joseph François Angelloz (1956, p. 117) já havia notado que no limiar dessa época

procura ultrapassar o rumo tomado pela cultura europeia” (Itaparica, 2002, p. 102). “Quem alcançou em alguma medida a liberdade da razão, não pode se sentir mais que um andarilho sobre a Terra (...) nele deve existir algo de errante, que tenha alegria na mudança e na passagem” (MAI/HHI, §638). Knulp, personagem andarilho de Hesse, encontra o prazer das viagens “sob a forma de constantes mudanças de lugar” (Hesse, 2020, p. 12).

erguia-se a espectral “silhueta vulcânica de Nietzsche” ao redor da Europa. Alguns importantes trabalhos desse período já mostravam traços fundamentais da filosofia nietzschiana no *corpus* literário de Hesse. Clarence Boersma (1949, p. 267), por exemplo, em sua tese de doutorado de 1949, chega mesmo a denominar o romance *Demian* como “um trabalho nietzschiano por excelência”.

Nossa pesquisa não visa, portanto, ser uma interpretação propriamente original quando correlaciona os dois autores. Justificamos nosso trabalho na argumentação de que uma análise mais detalhada dos conceitos *apolíneo* e *dionisiaco* quando comparamos as obras do romancista e do filósofo, isto é, em uma leitura imanente dos mesmos, propicia uma compreensão mais apurada daquilo que fundamentará não só o romance *Demian*, mas também algumas de suas principais obras posteriores, marcadamente o *Lobo da Estepe* (1927) e *Narciso e Goldmund* (1930). Logo, não se trata de uma exegese do texto nietzschiano ou hessiano em sentido amplo, mas, ancorando-nos nas obras, uma análise comparativa de pontos em comum desses dois autores. Entendemos que é com *Demian* que aparece de forma latente a influência do pensamento de Nietzsche na obra de Hesse. Defendemos ainda que, apesar de contextos de análise diferentes, isto é, a Grécia trágica por parte do filósofo, e a Alemanha imediatamente posterior à Primeira Guerra do escritor, tanto Nietzsche quanto Hesse partem de uma dúvida em relação ao valor da modernidade, de suas instituições e de sua legitimidade enquanto balizadores da vida e da moralidade.

Segundo o crítico literário Otto Maria Carpeaux (1964, p. 213), *Demian* é o livro de Hesse de maior influência histórica, pois simboliza uma ruptura em sua obra e um novo começo criativo. Seus romances anteriores, tais como *Peter Camenzind* (1903) *Gertrud* (1910), *Knulp* (1915), assim como contos desse período, por exemplo, mostram um escritor notadamente idílico e romântico. Seus personagens buscam uma felicidade perdida em um passado redentor que não existe mais. São andarilhos nostálgicos, “outsiders” à procura de um mundo per-

dido (Carpeaux, 1964, p. 212). *Demian*, fruto de um Hesse abalado pela catástrofe da Primeira Guerra Mundial e devastadoras crises pessoais e psíquicas, representa uma ruptura com seu passado. De um romantismo lírico, os temas centrais do escritor passam a ser a busca pelo autoconhecimento e a enfática crítica social (Hankamer, 1966, p. 1).

É nesse período que a influência do pensamento de Nietzsche se torna mais evidente e preponderante. Explicitamente, o narrador do nosso livro chega a citar o filósofo três vezes no romance em foco⁴, e sempre em tom de inegável respeito e admiração. O tema da nossa investigação, que no romance em análise delinear-se-á no conteúdo da dicotomia dos dois mundos, aparece já desde o começo do romance e interpõe-se como pano de fundo em toda a obra. É nessa dicotomia que o eco nietzschiano se faz ouvir com mais vigor ao compararmos com o par conceitual *apolíneo* e *dionisíaco*.

“Dois mundos” é justamente o título do capítulo que abre o romance de Hermann Hesse. Conhecemos o protagonista, o jovem Emil Sinclair, contando a história de sua vida desde a sua mais tenra infância. Nesse período, “dois mundos diversos ali se confundiam; o dia e a noite pareciam provir de polos distintos” (Hesse, 1974, p. 23). De um lado, o mundo luminoso, representado pela figura de seus pais, pelos costumes, pela religiosidade, cujos elementos principais eram a luz, a limpeza e a claridade. Do outro lado, um mundo sombrio que começava dentro de sua própria casa, um universo de:

criadas e aprendizes, histórias de fantasmas e rumores de escândalos; havia uma onda multiforme de coisas monstruosas, atraentes,

⁴ “(...) pouquíssimas vezes vivi tanto um livro; talvez só Nietzsche” (Hesse, 1974, p. 103). Vivendo sozinho, o protagonista afirma ter “sobre a mesa um par de volumes de Nietzsche. Vivia com o filósofo, sentia a solidão de sua alma, vislumbrava o destino que o impulsionava sem tréguas, sofria com ele e me sentia feliz sabendo de alguém que havia seguido inexoravelmente seu caminho” (*ibid.* p. 155). “ver-se-á que o que a Natureza quer com o homem está gravado no indivíduo, está gravado em ti e em mim. Já o estava em Jesus e em Nietzsche” (*ibid.* p. 158).

terríveis e enigmáticas, coisas como o matadouro e a prisão, homens embriagados e mulheres escandalosas (Hesse, 1974, p. 24).

Sinclair já percebe na sua análise infantil do que o circunda uma dualidade conflitante de modos distintos de existir, o que ele designará como o mundo luminoso e o mundo sombrio. Realidades antagônicas que possuíam inclusive valores distintos e que o nosso protagonista nessa época de sua vida julga com os pios olhos de seus pais. Há, dessa forma, não só um conflito existencial, mas mais importante, um conflito moral entre os dois mundos. Esse contraste de uma “bondade intrínseca” de um dos mundos em relação à “impureza e maldade” do outro será, como veremos, recorrente na narrativa e, paralelamente ao desenvolvimento e amadurecimento de Sinclair, colocada em questão.

Julgamos imprescindível, para uma melhor compreensão do nosso trabalho, apresentar sucintamente os principais pontos de O Nascimento da Tragédia antes de adentrarmos propriamente na obra de Hesse.

3 O apolíneo e o dionisiaco

É de forma dualista, similarmente, que Nietzsche nos aponta, ao analisar a tragédia grega, os impulsos artísticos da natureza. O impulso apolíneo é apresentado como aquele que cria o mundo da ordem, da harmonia, do Estado, do indivíduo e das formas em geral. Como nos diz o filósofo no §1 de *O Nascimento da Tragédia*, Apolo é a divindade da luz, o luminoso, o resplandecente, o “deus dos poderes configuradores”. Ele representa o universo artístico do *sonho*. Esse é o mundo do “criador plástico e do poeta épico” (GT/NT, §22), da epopeia de Homero, com seus deuses olímpicos e seus heróis; em termos que Nietzsche toma do seu mestre da época, Schopenhauer, Apolo pode ser caracterizado como “a esplêndida imagem divina” do princípio de individuação (*principium individuationis*). Como afirma o filósofo Roberto

Machado (2006, p. 209), no cerne da civilização apolínea há a união entre uma dimensão estética - representada pela beleza, a harmonia, o equilíbrio - e uma ética, onde valores como medida, moderação, calma e jovialidade são os traços marcantes.

Nietzsche é enfático, no entanto, ao afirmar o caráter fabuloso de aparência dessa construção (GT/NT, §1). No fundamento de toda a construção da cultura e da arte apolínea o filósofo encontra a sensibilidade exacerbada do grego para com o sofrimento (Machado, 1984, p. 19). Como nenhum outro povo, “o grego conheceu e sentiu os temores e os horrores do existir: para que lhe fosse possível de algum modo viver, teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplendente criação onírica dos deuses olímpicos” (GT/NT, §3). Nesse sentido, Roberto Machado (2006, p. 208) é categórico:

Se o insuportável do sofrimento exige a proteção da arte como meio de tornar a vida suportável, a solução homérica é velar, encobrir o sofrimento criando a ilusão protetora contra o caótico e o informe. Essa ilusão é o princípio de individuação. O indivíduo, essa criação luminosa e aparente de Homero (...) é um modo de aliviar a atmosfera opressora da existência, o modo de triunfar do sofrimento apagando os seus traços ou dele se esquecendo.

Importante para o pensamento de Nietzsche nos seus primeiros escritos é, entretanto, mostrar que o mundo apolíneo por si só é incapaz de expressar a totalidade da existência (Hankamer, 1966, p. 19). O impulso configurador apolíneo é, para o filósofo, como o véu de Maia, isto é, uma construção humana que serve para impor alguma ordem no caos representado por um outro elemento e impulso artístico: o dionisíaco.

O ser humano usa essa ilusão apolínea para mascarar algo mais fundamental. Experimenta também uma outra realidade, mais profunda:

As imagens agradáveis e amistosas não são as únicas que o sujeito experimenta dentro de si com aquela onicompreensão, mas outrossim

as sérias, sombrias, tristes, escuras, as súbitas inibições, as zombarias do acaso, as inquietas expectativas, em suma, toda a “divina comédia” da vida, com o seu Inferno, desfila à sua frente (...) (GT/NT, §1).

A verdade dionisiaca representa a desmesura da natureza, sua falta de ordem e a ruptura da individuação. Essa completa desintegração do indivíduo desmascara a ilusão de Apolo. A essência do dionisiaco é trazida pela analogia da embriaguez (GT/NT, §1). Trazido à Grécia pelos “confins do mundo antigo”, o culto à Dionísio, esse culto bárbaro, vindo da “terra e do mar”, assalta a tranquilidade apolínea do mundo grego. “O centro dessas celebrações consistia numa desenfreada licença sexual, cujas ondas sobressaltavam toda vida familiar e suas venerandas convenções” (GT/NT, §2). Dessa forma “a existência, com seu reflexo resplendente nos deuses ou em um além-mundo imortal, é denegada” (GT/NT, §7).

Se, como vemos, essa invasão de Dionísio aparece primeiro como uma ameaça, cabe ao grego dela se defender. Nietzsche encontrará na arte mais uma vez essa defesa, que representará, ao seu ver, o apogeu da cultura grega (Machado, 1984, p. 27). Não mais a pura arte apolínea, nem tampouco uma arte unicamente dionisiaca, mas a junção dos dois impulsos.

A tragédia grega será, para o filósofo, a união dos instintos *apolíneo* e *dionisiaco*⁵. Essa arte propriamente reconciliadora não mascara a verdade do uno originário e ilimitado, mas a intensifica ao apresentar as atrocidades e as dores da existência sob a forma da beleza e da ilusão apolínea que possibilitam viver (GT/NT, §7 - §8). Em um fragmento póstumo escrito entre o verão de 1872 e o início de 1873, época de publicação de *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche infere que o saber absoluto do fundo originário levaria necessariamente ao pessimismo⁶ se

⁵ “A antítese elevada à categoria de unidade na tragédia” (EH/EH, *O Nascimento da Tragédia*, §1).

⁶ No capítulo de *Ecce Homo* dedicado ao *Nascimento da Tragédia*, Nietzsche infere que a primeira lição do livro é “mostrar como os gregos deram conta do pessimismo –

os gregos não tivessem a arte como remédio contra ele (2005, p. 22). Como afirma o filósofo, “só ela [a arte] tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver” (GT/NT, §7).

Vemos que, na tragédia, não há mais uma fuga do uno originário, mas uma intensificação desse por meio da arte. Dionísio usa da máscara apolínea como de um espelho para contemplar-se a si mesmo.

Como buscaremos mostrar, o deus Abraxas, como símbolo da união dos dois mundos, representa o que para Nietzsche foi a tragédia ática. Dessa forma, ousaremos dizer que, visto dessa perspectiva unificadora, o romance *Demian* pode ser designado inclusive como uma tragédia hessiana.

Como afirma Clarence Boersma (1949, p. 267), nos termos hesianos, é bastante evidente que o contraste entre o mundo luminoso e o mundo sombrio tem como referência a dualidade nietzschiana do *apolíneo* e *dionisiaco*. O cosmo de Hesse, nesse sentido, assemelha-se ao de Nietzsche quando esse diz que “não há superfícies bonitas sem profundezas assombrosas” (2005, p. 10).

4 O apolíneo e o dionisiaco no *Demian*

O mundo apolíneo representa o respeitado lar de Sinclair com sua moralidade e seus bons costumes. É também o mundo permitido da proporção e da harmonia, de sua família e de sua igreja. Representado pela burguesia e pelo contexto do protestantismo alemão, o mundo luminoso do protagonista, como vimos, diz respeito aos valores correntes dessa sociedade. Logo nas primeiras páginas do livro, entretanto, essa tranquila existência de Sinclair será confrontada.

Da mesma forma que o dionisiaco puro apresentado por Nietzsche aparece primeiramente como uma ameaça, o mundo sombrio

com o que eles o superaram...” (EH/EH, O Nascimento da Tragédia, §1).

aparece em princípio como aterrador na figura de Franz Kromer, que será o carrasco do pequeno Sinclair com chantagens e bravatas. Como apontamos, a relação dos dois mundos e o conflito de valores são constantemente apresentados ao longo da narrativa. Nosso protagonista chega mesmo a dizer, tentando se livrar de Kromer, que “seria inútil apelar para o seu cavalheirismo. Pertencia a outro mundo; para ele a traição não era um crime. A gente do ‘outro’ não pensava como nós a respeito dessas coisas” (Hesse, 1974, p. 30).

Max Demian, junto de dois outros importantes personagens, Pistórius e Eva, representarão no romance os elos principais entre os dois mundos.

Demian, que aparece a partir do segundo capítulo da obra, é estudante na mesma escola de Sinclair e será aquele que ajudará seu novo amigo a se libertar de Kromer. Um pouco mais velho do que nosso protagonista, figura obscura e sedutora, o personagem que dá título à obra será não apenas o guia de Sinclair, mas aquele que buscará justificar o outro mundo como necessário à autêntica experiência humana. A todo momento, Demian procura mostrar ao seu jovem amigo outras formas de ver o lado obscuro da existência e o apresenta sempre de maneira peculiar e provocante.

Nesse período da juventude, Demian, em dois significativos momentos, abala os preceitos morais de Sinclair com escandalosas interpretações de dois episódios bíblicos cruciais - o sinal de Caim e o episódio dos ladrões na Paixão de Cristo - questionando o próprio valor da moralidade predominante do seu tempo. Não seria, afirma Demian, o sinal de Caim um símbolo de sua força ao invés de sua sina? Comumente associado à sua impiedade por matar seu irmão Abel, Demian sugere que o sinal de Caim na verdade representaria o temor que as pessoas por ele sentiam, por sua força e seu poder: “minha opinião é que Caim era um verdadeiro homem, e lhe arranjaram essa história porque o temiam” (Hesse, 1974, p. 49).

Outra notória passagem diz respeito ao episódio do mau ladrão crucificado ao lado de Cristo. Demian não se contenta com a interpretação canônica do cristianismo, e diz para seu amigo que essa não o agrada: “Lê de novo o relato da Paixão, aprecia-o bem e verás como descobrirás algo que te parecerá insulso. Refiro-me à história dos dois ladrões” (*ibid.* p. 78). Demian, então, segue seu relato dizendo que:

O espetáculo das três cruzes erguendo-se juntas sobre a colina é verdadeiramente sublime! Mas em seguida vem aquela história sentimental do Bom Ladrão! Durante toda a vida foi um criminoso, come-teu sabe-se lá quantas infâmias e agora se derrete e chora de arrependimento e contrição! Podes dizer-me que sentido existe nesse arrependimento a dois passos do sepulcro? A história não passa de um caso devoto, alambicado e falso, untuosamente comovida e com um fundo edificante. Se tivesses de escolher hoje por um amigo a um dos dois ladrões ou meditar sobre qual deles poderias depositar melhor tua confiança, decerto não escolherias, sem dúvida, ao outro, que é um indivíduo de caráter. Desdenha uma convenção que já não pode ter qualquer valor naquele momento, segue seu caminho até o fim e não debanda covardemente, no último instante, do Diabo, que o vinha ajudando até então. Talvez tenha sido um descendente de Caim. Não achas? (Hesse, 1974, p. 78-9).

Sinclair, apesar de horrorizado com as afirmações de seu amigo, admite receoso que eram uma ameaça ao seu modo de pensar, sentir e interpretar o mundo. No que concerne a nossa investigação, vemos que tanto o episódio de Caim quanto o do mau ladrão significam justamente a incorporação dos valores e dos poderes do mundo obscuro na vida do protagonista (Hankamer, 1966, p. 21). Da mesma forma que o grego apolíneo se refugia em sua aparência, Sinclair tinha como única possível a maneira padrão de interpretação do texto sagrado. Em termos nietzschianos, é com “assombro” e “temor” que ele começa a perceber que “sua consciência apolínea apenas lhe cobria como um véu esse mundo dionisíaco” (GT/NT, §2).

Tal qual a obra de Nietzsche, o escrito de Hesse é, a nosso ver, um livro sobre a afirmação e a validade do caráter aterrador da

existência. O mundo caótico não deve ser apenas conhecido, mas aceito e reverenciado como tal. No entanto, cabe-nos um importante adendo, assim como o apolíneo necessita do dionisíaco e vice-versa, a ode ao mundo sombrio por si só é duramente criticado por Max Demian. Isso se apresenta claramente na fase em que Sinclair, já um jovem adulto, deixa-se levar por intensas bebedeiras. Ao reencontrarem-se em um café, depois de alguns anos sem contato, quando Sinclair diz ao seu amigo que é mais divertido viver assim, em cafés e bares, Demian responde:

Achas? Talvez tenhas razão. Deve haver nisso alguma beleza: a exaltação báquica... Mas acho que as pessoas que vivem todo o dia nas tabernas já perderam por completo a exaltação. Tudo se transforma num hábito e, a meu ver, dos menos requintados. Uma noite de verdadeira embriaguez e orgia, à luz dos archotes, isso sim!... Mas passar a vida sentado diante de uma mesa, tragando copo após copo, que pode haver nisso? Podes imaginar Fausto por acaso sentado noites e noites em tertúlias de café? (Hesse, 1974, p. 105).

A exaltação e a afirmação da vida não se dão pela pura entrega ao jogo de Dionísio, como pode parecer proclamado por Demian em algumas passagens do livro. Nem afundar-se, portanto, no “titânico-barbaresco do dionisíaco” (GT/NT, §4) nem tampouco ignorá-lo por completo, com a criação de muros apolíneos intransponíveis. Demian infere:

(...) creio que devemos adorar e santificar o mundo inteiro em sua plenitude total e não apenas essa metade oficial, artificialmente dissociada. Portanto, ao lado do culto de Deus devíamos celebrar o culto do Demônio. Isto seria o certo. Ou mesmo criar um deus que integrasse em si também o demônio e diante do qual não tivéssemos que cerrar os olhos para não ver as coisas naturais do mundo (Hesse, 1974, p. 79-80, grifo nosso).

Essa “metade oficial, artificialmente dissociada” busca reter o ser humano no mundo daquilo que é permitido socialmente. Da mes-

ma forma, a escolha de Sinclair por uma vida de excessos assemelha-se muito mais ao dionisíaco bárbaro do que a sua espiritualização por meio da união dos mundos. Tal qual a tragédia nietzschiana, é necessário afirmar os dois impulsos, isto é, os dois mundos. Esse “deus” que integra será constantemente evocado, e ganhará um nome a partir da segunda metade do livro: Abraxas.

Figura gnóstica de origens místicas e obscuras, Abraxas⁷ representará na obra de Hesse, como vimos, o deus que retrata emblematicamente a reunião dos mundos. Ele é, portanto, em termos nietzschianos, a figura trágica de Hesse. Essa entidade é vista como “uma divindade dotada da função simbólica de reunir em si o divino e o demoníaco” (Hesse, 1974, p. 115). Ao escutar sobre essa exótica deidade em uma aula na universidade, Sinclair lembra-se de Demian e de suas conversas:

“Reunir o divino e o demoníaco.” Estas palavras ressoavam ainda em mim. A elas ajuntei então as minhas reflexões. Já eram familiares desde os meus diálogos com Demian nos últimos tempos de nossa amizade (Hesse, 1974, p. 115).

Cada vez mais o protagonista entende a dualidade essencial da experiência humana como algo propriamente constitutivo. Seu ser é tomado de angústias e visões de união. Representativo nesse aspecto é a interpretação que Sinclair dá a um sonho seu de amor:

⁷ Abraxas aparece em um tratado gnóstico chamado Sete Sermões aos Mortos (Septem Sermones Ad Mortuos) de autoria de Carl Gustav Jung (1875 – 1961), escrito em 1916. “— Abraxas é o deus a quem é difícil conhecer. Seu poder é verdadeiramente supremo, porque o homem não o percebe de modo algum. O homem vê o summum bonum (bem supremo) do sol e também o infinum malum (mal sem fim) do demônio, mas Abraxas não, porque este é a própria vida indefinível, a mãe do bem e do mal igualmente (...). Abraxas, no entanto, diz a palavra venerável e também a maldita, que é vida e morte ao mesmo tempo. Abraxas gera a verdade e a falsidade, o bem e o mal, a luz e a treva, com a mesma palavra e no mesmo ato (Jung, 1916, apud Hoeller, 1995, p. 92). É bastante provável que Hesse tenha conhecido o termo que usaria em *Demian* a partir desse texto. Sobre a influência de Jung em Hesse, ver Hankamer, 1966, p. 3.

Delícias e espanto, homem e mulher associados, o mais puro e o mais nefando confundidos, funda culpa palpitando sob a mais tenra inocência: assim era meu sonho de amor e assim era Abraxas. O amor não era um obscuro instinto animal, com a princípio o havia suposto; nem tampouco piedosa adoração espiritual (...). Eram ambas as coisas, ambas e muitas outras mais (Hesse, 1974, p. 117).

Nesse trecho percebemos que o protagonista não vê mais as contradições como opostas e exclusivas, mas justamente ao contrário, como referindo-se ao mesmo fenômeno, a vida em toda sua totalidade. Se, em sua infância e juventude, Sinclair trava luta constantemente com o mundo sombrio, cada vez mais entenderá a importância dos aspectos obscuros desse outro mundo como necessários na construção de sua independência.

A famosa frase “A ave sai do ovo. O ovo é o mundo. Quem quiser nascer tem que destruir um mundo. A ave voa para Deus. E o deus se chama Abraxas.” (Hesse, 1974, p. 114) representa justamente as dores do parto de um novo mundo, mais rico, pois mais amplo.

5 Considerações finais

Se é em termos estéticos que Nietzsche analisa a tragédia ao reunir os impulsos apolíneo e o dionisíaco - isto é, ao considerá-la como uma ilusão artística necessária a manutenção e intensificação da vida⁸ - Hesse o faz em termos gnósticos ao associar Abraxas àquele que integra e não mais reprime os aspectos conflitantes da existência. Apesar dessa importante diferença, importa-nos evidenciar que tanto uma quanto a outra das abordagens apontam para algo mais fundamental, que é a aceitação do aspecto sombrio e do sofrimento como partes integrantes da vida.

⁸ É nesse contexto que no §5 de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche expõe a famosa frase “pois só como *fenômeno estético* podem a existência e o mundo *justificar-se* eternamente”.

Vimos como essa relação com o sofrimento inerente ao existir humano diverge das interpretações modernas de profunda influência cristã, que tendem a separar e valorar desigualmente um mundo considerado luminoso daquele obscuro e proibido.

O “dizer sim” que representa o modo de pensamento ambicionado por Nietzsche se reflete nessa busca de integração de todos os aspectos da vida: “nada nesse sim pode ser subtraído, nada nele pode ser considerado dispensável – os aspectos da existência negados pelos cristãos e outros niilistas (...)” (EH/EH, *O Nascimento da Tragédia*, §2). O cristianismo, para o filósofo “foi desde o início, essencial e basicamente, asco e fastio da vida na vida, que apenas se disfarçava, apenas se ocultava, apenas se enfeitava sob a crença em ‘outra’ ou ‘melhor’ vida” (GT/NT, *Tentativa de autocrítica*, §5). Negligenciando o lado obscuro da vida e usando-o como justificativa para condená-la, o cristão e o homem moderno por ele influenciado dividem o mundo em categorias irreconciliáveis que impossibilitam um viver pleno e autêntico. Tal é a concepção inicial de Sinclair sobre o mundo luminoso e o mundo sombrio antes de seu amadurecimento.

A justificativa de uma vida que não mais isola, mas integra os seus aspectos conflitantes, a nosso ver, o tema central das obras dos autores que analisamos.

Referências

- BOERSMA, Clarence. *The Educational Ideal in the Major Works of Hermann Hesse*. (University of Michigan Ph.D, Dissertation, 1949). Disponível em: <https://deepblue.lib.umich.edu/handle/2027.42/182548?show=full>. Acesso em: 17 de set. 2024.
- CARPEAUX, Otto Maria. *A literatura alemã*. São Paulo: Cultrix, 1964.
- HANKAMER, Jorge Elwood. *Nietzschean themes in Hermann Hesse's Demian*. (1966) Master's Thesis, Rice University. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1911/104519>. Acesso em: 12 de set. 2024.

- HESSE, Hermann. *Demian*. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record, 1974.
- HESSE, Hermann. *Knulp: três histórias da vida de um andarilho*. Tradução de Julia Bussius. São Paulo: Todavia, 2020.
- HOELLER, Stephan A. *A gnose de Jung e os Sete sermões aos mortos*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- ITAPARICA, André L. M. *Nietzsche: estilo e moral*. São Paulo: Discurso Editorial, 2002.
- MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *Ecce Homo*. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM Editores, 2013.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *Humano, demasiado humano*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *Sabedoria para depois de amanhã*. Sel. Heinz Friedrich. Tradução de Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

O romance contemporâneo a partir de Theodor W. Adorno: notas sobre forma e narração

Carlos Henrique Hildebrando dos Santos¹

DOI: <https://doi.org/10.58942/eqs.243.02>

1 Introdução

A presente exposição tem como objetivo principal trazer à tona uma discussão específica dentro da filosofia da arte de Theodor Adorno, mais precisamente a partir do seu diagnóstico sobre a posição do narrador no romance contemporâneo, presente na sua obra *Notas de Literatura I* (1953). Em vários momentos, no conjunto geral de seus escritos sobre arte, salta aos olhos como ele procura explicitar uma relação inseparável da arte diante da sociedade, revelando por vezes o teor político de sua compreensão sobre a própria função social da arte.

Podemos observar isso nas primeiras páginas da *Teoria Estética*, onde Adorno (1982) afirma que a “arte é a antítese social da sociedade”, ou seja, qualquer debate sobre a arte, nos leva ainda que por caminhos tortuosos, ao seu próprio diagnóstico da sociedade, de antemão a própria sociedade burguesa, e a necessidade de se entender o próprio lugar daquela diante desta, descrevendo assim, uma linha demarcatória e ao mesmo tempo tênue entre: de um lado, uma realidade social embrutecida e do outro a obra de arte, a mônada sem janela, como o símbolo de resistência para a primeira.

¹ Mestre em Filosofia pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia (PPGFIL) da Universidade Federal do Pará (UFPA). E-mail: carloshenriquehildeb@gmail.com

A pedra de toque de nossa discussão se dá a partir de algumas notas sobre um questionamento adorniano central na Posição do Narrador no Romance Contemporâneo, no qual o filósofo afirma que o narrador se encontra impedido de descrever detalhadamente as estruturas da sociedade como ela se apresenta, através da tradicional categoria do realismo. Desta forma, como o narrador pode narrar as estruturas de uma sociedade que não se deixa ser reproduzida esteticamente? Como reproduzir esteticamente a realidade sem violentá-la de alguma forma? Longe de solucionar a presente questão, seguimos a hipótese de que Adorno está se referindo muito mais à Forma, seja de reproduzir uma imagem ou de narrar como se apresentam as estruturas da sociedade, do que entendê-las como um conteúdo explícito em si mesmo, como uma simples cópia.

2 O romance como ponto de articulação: Lukács, Benjamin e Adorno

O leitor mais assíduo de Adorno sabe que sua relevância no campo da filosofia da arte se deve principalmente aos seus escritos sobre música, ocupando assim um espaço de destaque em seu vasto escopo teórico. Entretanto, gostaríamos aqui de destacar também a importância de suas discussões sobre literatura, mais especificamente a forma-romance, para o seu projeto filosófico enquanto teoria crítica. Nesse sentido, obras de singulares escritores que se situam entre o século XIX e XX, eram fundamentais para o filósofo “articular mais precisamente do que através de uma ‘pura’ teoria isolada, o que ele compreendeu como a verdade sobre a totalidade social. Baudelaire, Kafka e Beckett foram de preeminente significância para Adorno nesta consideração” (O’Connor, 2013, p. 149). Ao mesmo tempo, é possível notar também como ele dialogava com discussões de outros filósofos contemporâneos a ela, destacamos aqui: Lukács e Benjamin.

Antes mesmo de Adorno, na obra *Teoria do Romance*, Georg Lukács dizia que epopeia e romance seriam objetivações da grande épica, as quais “não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração” (Lukács, 2009, p. 55). A objetivação de ambas seria a totalidade extensiva da vida, isto é, como o *prius* formador de todo o fenômeno individual, a qual significa que algo fechado pode ser perfeito “porque nesse tudo ocorre, nada é excluído e nada remete a algo exterior mais elevado; perfeito porque nele tudo amadurece até a própria perfeição e, alcançando-se, submete-se ao vínculo” (Lukács, 2009, p. 31). Enquanto a epopeia do mundo grego realizava essa objetivação de forma orgânica, o romance que possui a mesma objetivação, perdeu a possibilidade de realizá-la.

Segundo Lukács (2009), com o advento da modernidade: “Nosso mundo tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigos que o grego, mas essa riqueza suprime o sentido positivo o depositário de suas vidas: a totalidade”. (Lukács, 2009, p. 31). O círculo em que viviam metafisicamente os gregos era menor, eis porque a efetivação da totalidade como esse *prius* formador ainda era possível na Epopeia. De qualquer forma, para Lukács o romance é um modo a objetivação da grande épica, ou ainda, se trata justamente da epopeia da era burguesa, uma era na qual se perdeu a totalidade extensiva da vida.

De modo muito semelhante, no seu ensaio *O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, Walter Benjamin afirmava que o “romance, cujos primórdios remontam à Antiguidade, precisou de centenas de anos para encontrar, na burguesia ascendente, os elementos favoráveis para o seu florescimento” (Benjamin, 2012, p. 218). Entretanto, desde que o romance se concretizou, a própria capacidade de narrar entrou em decadência. O que distingue a epopeia e o romance seria justamente a forma de narrar. A primeira possui origem na tradição oral, por sua vez, o romance nem ao menos a penetra. Na tradição oral,

“o narrador é um homem que sabe dar conselhos ao ouvinte” (Benjamin, 2012, p. 216). Por sua vez, o narrador do romance não sabe dar conselhos nem os alimenta. “A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes” (Benjamin, 2012, p. 2017). De todo modo, também para Benjamin o romance é a forma literária específica da era burguesa.

Por sua vez, a relação entre epopeia e romance em Adorno se encontra de forma bem mais acabada, anos depois nos ensaios de crítica-literária, mais especificamente, em um ensaio na qual o filósofo analisava um dos aspectos da forma-romance: figura do narrador, ou melhor, a posição do narrador no romance contemporâneo. Afirmar Adorno (2012, p. 55): “O romance foi a forma literária específica da era burguesa”. Enquanto forma específica e melhor consolidada nessa era, o realismo, isto é, o gesto de provocar a sugestão do real, lhe era iminente. Seu início foi com *Dom Quixote* de Cervantes, e desde então perdurou nos artistas posteriores “a capacidade de dominar artisticamente a mera existência” (Adorno, 2012, p. 55). Esse percurso durou até o século XIX, onde essa capacidade tornou-se questionável. Eis a partir daí o paradoxo a qual o narrador do romance contemporâneo está submetido: “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (Adorno, 2012, p. 55).

3 O narrador contemporâneo e a perda da capacidade de dizer como as coisas são

Em assunto do realismo do romance tradicional, talvez, ninguém melhor que Lukács soube apresentar tão bem como se dava essa capacidade de dominar artisticamente a mera existência. Na parte inicial de seu ensaio *Narrar ou Descrever*, o autor apresenta duas maneiras de contar uma corrida de cavalos. Essas duas maneiras distintas estão representadas em *Naná* de Zola e em *Anna Kariênina* de Tolstói. Em

Zola, “tudo o que pode acontecer numa corrida, em geral, vem descrito com exatidão, com plasticidade e sensibilidade. A descrição de Zola é uma pequena monografia sobre a moderna corrida de trote” (Lukács, 1965, p. 47). Nessa pequena monografia todos os acontecimentos que daí se desenvolvem, desde a preparação dos cavalos até a chegada na linha de chegada, são descritos minuciosamente. Por sua vez, em Tolstói a corrida de cavalos é o ponto crucial de um grande drama.

A queda de Wronski representa uma reviravolta na vida de Ana. Pouco antes da corrida, Ana fica sabendo que está grávida e, depois de uma dolorosa hesitação, decide comunicar a sua gravidez a Wronski. A emoção suscitada pela queda de Wronski provoca a conversa decisiva de Ana com Karenin, seu marido. Todas relações entre os principais personagens do romance entram numa fase decididamente nova, após a corrida. Esta, por conseguinte, não é um “quatro” e sim uma série de cenas altamente dramáticas, que assinala uma profunda mudança no conjunto do entrecho. (Lukács, 1965, p. 48).

Em Zola a corrida é descrita do ponto de vista do espectador. Já em Tolstói ela é narrada do ponto de vista de quem participa. No primeiro predomina o princípio adotado da descrição das coisas, no segundo predomina a narração de como se desenvolvem as relações inter-humanas. Lukács observou que o princípio descritivo passou a predominar no realismo posterior a 1848, e seus grandes representantes eram Flaubert e Zola. Seu ensaio dedicava-se a entender porque a descrição “que originalmente era um entre os muitos meios empregados na criação artística (e, por certo, um meio subalterno) – chegou a se tornar o princípio fundamental da composição” (Lukács, 1965, p. 55).

Ele chegava à conclusão de que Flaubert e Zola eram filhos de sua época, isto é, o momento de florescimento do modo de produção capitalista, um período em que as condições da realidade se refletiam na própria forma dos romances. “Todo novo estilo surge como uma necessidade histórico-social da vida e é um produto necessário da evolução social” (Lukács, 1965, p. 57). Mas essa necessidade “não implica,

de modo algum, que esses estilos tenham todos o mesmo valor e estejam todos num mesmo plano. A necessidade pode ser, também, a necessidade do artisticamente falso, disforme e ruim” (Lukács, 1965, p. 57).

Assim, o método descritivo ao privilegiar a descrição das coisas ao invés de narrar as relações inter-humanas não continham a conexão entre uma práxis e a poética da vida humana. “A descrição rebaixa os homens ao nível das coisas inanimadas. Perde-se nela o fundamento da composição épica: o escritor que segue o método descritivo compõe à base do movimento das coisas” (Lukács, 1965, p. 74). Esses extratos do método descritivo para Lukács reduziam o ser humano à natureza-morta. Para ele, quando no romance o método descritivo se perpetua como o princípio fundamental, ele perde seu mais fundamental elemento que estava contido na grande épica de outrora. Esse elemento como fator decisivo

é naturalmente o homem, o revelar-se dos traços essenciais da vida humana: o que nos interessa é ver como Ulisses ou Gil Blas, Moll Flanders ou D. Quixote reagem diante dos grandes acontecimentos de suas vidas, como enfrentam os perigos, como superam os obstáculos, e como os traços que tornam interessantes e significativas as suas personalidades se desenvolvem sempre mais ampla e profundamente na ação (destaque do autor) (Lukács, 1965, p. 63).

Portanto, a grandeza do romance para Lukács havia se perdido com o método descritivo. Em seu início o romance, que mais se aproximava das epopeias, estava contido não na descrição objetiva dos cenários e de seus objetos, mas sim no ato de narrar de forma orgânica a conexão entre os homens e os acontecimentos, “as relações entre os homens e o mundo exterior, as coisas, as forças naturais e as instituições sociais” (Lukács, 1965, p. 63). Dessa conexão orgânica se revelavam os traços humanos mais essenciais. Revela-se aqui a figura do herói no romance tradicional, muito semelhante ao que o próprio Lukács já afirmava na *Teoria do romance*, segundo no qual o mundo pleno de sentido

é aquele na qual o herói deve passar por provas para atingir seu objetivo final. “As coisas só têm vida poética enquanto relacionadas com acontecimentos de destinos humanos. Por isso, o verdadeiro narrador épico não as descreve e sim conta a função que elas assumem nas vidas humanas” (Lukács, 1965, p. 78).

Se na esteira de Lukács considerarmos que o princípio adotado pelo artista, seja ele de narrar ou de descrever, é o reflexo da época em que ele está inserido, então se pode entender de certo modo porque no século XX o narrador se encontra no paradoxo afirmado por Adorno, onde a forma-romance exija a narração, embora as condições do real não permitam mais a narração de forma perfeita, isto é, de dominar o real por meio da narração. Por sua vez, mesmo que seu posicionamento seja o oposto de Lukács, Benjamin também apontava que a arte de narrar se aproximava cada vez mais de seu fim. Enquanto Lukács diagnosticava esse fim como um sintoma de decadência moderna, Benjamin na verdade afirmava que se tratava “muito mais de um sintoma das forças produtivas seculares, históricas, que expulsam gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo, conferindo, ao mesmo tempo, uma nova beleza ao que está desaparecendo” (Benjamin, 2012, p. 217).

Segundo Benjamin (2012) a poesia épica tinha origem na tradição oral, então o que era narrado provinha das próprias experiências de cada sujeito que eram transmitidas para os demais. Seu diagnóstico também era preciso, a crise do romance avançava com o surgimento da informação. “Metade da arte narrativa está em, ao comunicar uma história, evitar explicações” (Benjamin, 2012, p. 219). Com o advento da informação que apenas quer relatar, a “cada manhã recebemos notícias de todo mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes” (Benjamin, 2012, p. 219). Além disso, Benjamin ainda assinalava para outro aspecto da modernidade que obscureceu talvez de forma mais avassaladora as experiências humanas.

Com a guerra mundial começou a tornar-se manifesto um processo que desde então segue ininterrupto. Não se notou, ao final da guerra, que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha; não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável? E o que se derramou dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca (Benjamin, 2012, p. 214).

Ambas as discussões desses dois autores estavam presentes em Adorno. O romance, mais especificamente a arte romanesca de narrar, se encontrava nesse paradoxo, de ter que narrar o que não se pode narrar. O responsável por esse paradoxo não está contido nem em pura falta de concentração do leitor, nem em uma fraqueza imanente ao narrador, mas sim ao conteúdo do que é narrado e a própria forma de narrá-lo. Na esteira de Benjamin, em uma composição de motivos oriundos da era das guerras, do advento da indústria cultural e da própria concepção do mundo dominado pelos critérios da calculabilidade do mundo, Adorno afirma que não há mais nada de especial a dizer, a contar, tal como anteriormente era presente nas narrativas das aventuras dos heróis romanescos e mesmo dos heróis das epopeias antigas.

O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua que só a postura do narrador permite. Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras. A narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência seria recebida, justamente, com impaciência e ceticismo. [...] Pois contar algo significa ter algo de especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela standardização e pela mesmice (Adorno, 2012, p. 56).

Para Adorno, assim como a pintura perdeu suas funções tradicionais para a fotografia, o romance também perdeu para a reportagem e para os meios de comunicação, isto é, para a forma do relato como dizia Benjamin. Deste modo, “o romance precisaria se concentrar

naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato” (Adorno, 2012, p. 56). O relato quer a tudo contar de forma que apenas se contenta com a fachada, com a superficialidade, e nesta medida, “Joyce foi coerente ao vincular a rebelião do romance contra o realismo a uma revolta contra a linguagem discursiva” (Adorno, 2012, p. 56).

Na própria filosofia da história de Adorno, o mundo produzido historicamente se encontra petrificado em uma segunda natureza, estranha e tornada alheia de sentido, deste modo, a própria linguagem formada nesse mundo da convenção, isto é o mundo administrado, se torna impotente para exprimir de forma mais profunda o estado atual da realidade, “porque quanto mais densa e cerradamente se fecha a superfície do processo social da vida, tanto mais hermeticamente se encobre a essência como um véu”. Com efeito, se o romance quiser manter sua essência enquanto realismo, isto é, suscitar o real tal como ele é,

[...] então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo. A reificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e auto-alienação universais, exigem ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas outras formas de arte (destaque do autor) (Adorno, 2012, p. 57).

É nesse sentido que Adorno aponta para a concepção de uma outra linguagem, uma que rompe com a linguagem perpetuada no mundo da convenção, cujas relações estão reificadas. Impotente diante de um processo social de vida na qual se apresenta encoberta, enquanto cifra enigmática, a linguagem discursiva que a tudo quer explicar de forma perfeitamente detalhada, isto é, abarcar conceitualmente uma realidade que não permite ser abarcada por determinações conceituais, deve ser abandonada. Para isso, o filósofo evoca a necessidade de um sujeito literário que por meio de outra linguagem poderia apresentar de modo mais profundo essas relações reificadas. É assim que ele aponta para a concepção de uma segunda linguagem.

O sujeito literário, quando se declara livre das convenções sociais da representação do objeto, reconhece ao mesmo tempo a própria impotência, a supremacia do mundo das coisas, que reaparece em meio ao monólogo. É assim que se prepara uma segunda linguagem, destilada de várias maneiras do refúgio da primeira, uma linguagem de coisa, deterioradamente associativa, como a que entremeia o monólogo não apenas do romancista, mas também dos inúmeros alienados da linguagem primeira, que constituem a massa (Adorno, 2012, p. 62).

Nesse sentido, como narrar o que não se pode narrar de forma discursiva? Como transpor o horror da realidade a qual os seres humanos então submetidos para o âmbito da apresentação estética? Para Adorno, a arte moderna, ou ainda, o chamado Novo na arte, estava mais que capacitado para o desenvolvimento desta outra linguagem apartada das convenções sociais. “A arte nova, curvada sob o enorme fardo, aceita tão mal a realidade que se lhe esvai o divertimento na ficção. Nem sequer pretende reproduzir a fachada. Ao impedir a contaminação com o que simplesmente existe, exprimi-o ainda mais inexoravelmente” (Adorno, 1982, p. 31).

Ela está apartada da realidade, não a reproduz de modo imediato, pois, seu hermetismo não possui um conteúdo evidente, uma vez que sua linguagem não é a que identifica, mas a linguagem que expressa a não-identidade, que provoca no espectador a angústia de não poder compreender de modo evidente seu conteúdo.

O estremecimento constitui uma reação ao hermetismo secreto, que é função deste momento indeterminado. Mas ao mesmo tempo, é o comportamento mimético que reage como mimese da abstração. Só no Novo é que a mimese se une irreversivelmente à racionalidade: a própria *ratio* torna-se mimética no calafrio do Novo, com um poder nunca atingido em Edgar Allan Poe, verdadeiramente um dos faróis de Baudelaire e de todos os modernos (Adorno, 1982, p. 32).

A intenção objetivadora do Novo na arte quer apresentar os horrores de uma realidade que não permite ser contada como nos romances tradicionais. Para Adorno, sem dúvida Franz Kafka represen-

tava de forma bastante significativa a posição do narrador no romance contemporâneo. “A força de Kafka é já a de um sentimento negativo da realidade; o que nele aparece fantástico no absurdo é o ‘*Comment c’est*’.” (Adorno, 1982, p. 31). Sua força não é o do “foi assim”, mas o do “como se”. Por que por intermédio da apresentação de um mundo absurdo, a sua linguagem provoca no leitor uma experiência diferente.

Por exemplo, quando o narrador afirma “Alguém devia ter caluniado Josef K., pois, sem que tivesse feito mal algum, ele foi detido certa manhã” (Kafka, 2016, p. 13). Os eventos que se desenrolam daí por diante podem ser representados pela voz do narrador expressando o sentimento de Josef K: “Que tipo de pessoas eram aquelas? Do que estavam falando? A que repartição pertenciam?” (Kafka, 2016, p. 17). Dessa forma, os romances de Kafka são a radicalização daquilo que para Adorno está presente no romance desde *Tom Jones* de Fielding, isto é,

como o verdadeiro objeto do conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas [...] a própria alienação torna-se um meio estético para o romance. Pois quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros. O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais (Adorno, 2012, p. 58).

É deste modo, que Kafka suplanta as determinações estéticas da tradição filosófica alemã, pois as experiências do calafrio e do horror que irrompe na leitura de seus romances,

destrói no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida. Seus romances, se é que de fato ainda eles ainda cabem nesse conceito, são a resposta antecipada a uma constituição do mundo na qual a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento (Adorno, 2012, p. 61).

Há pelo menos dois motivos para considerarmos as dúvidas de Adorno se Kafka ainda cabe no conceito de romance. Por um lado, se tomarmos partido daquilo que Benjamin afirma sobre a relação entre obra e gênero no contexto de sua obra *A origem do drama barroco alemão*, segundo a qual uma obra importante ou funda o gênero ou o transcende e nas mais perfeitas encontram-se esses dois aspectos reunidos (Benjamin, 2016, p. 33), então para Adorno a obra de Kafka pelo menos se encontrava bem próxima dessa perfeição. E quando falamos em perfeição não se trata de dizer que suas obras se encaixavam em uma concepção simbólica de arte, ou para adotar a expressão de Peter Bürger, uma concepção orgânica, onde a obra apenas se torna significativa quando as partes encontram-se reunidas formando uma totalidade, aos moldes da concepção clássica de arte que Lukács defendia.²

Na verdade, para Adorno poucos artistas expressavam esteticamente de maneira tão profunda aquilo que ele entendia por relações reificadas do Mundo Administrado. Como ele afirma, “os protocolos herméticos de Kafka contém a gênese social da esquizofrenia” (Adorno, 1998, p. 251). Tudo indica que para Adorno a obra de Kafka estaria mais próxima de uma concepção alegórica de obra de arte, onde cada particular são autônomas diante do todo da obra. Em Kafka cada frase é literal, no sentido de que cada frase significa.

Cada frase diz: “interpreta-me”, e nenhuma frase tolera a interpretação. Cada frase provoca a reação do ‘é assim’, e então a pergunta: de onde eu conheço isso? O *déjà vu* é declarado em permanência. Um dos pressupostos mais importantes de Kafka é que a relação contemplativa entre o leitor e o texto é radicalmente perturbada. Os seus textos são dispostos de maneira a não manter uma distância constante da sua vítima, mas sim excitar de tal forma os seus sentimentos que ela deve temer que o narrado venha em sua direção, assim como as locomotivas avançam sobre o público na técnica tridimensional do cinema mais recente (Adorno, 1998, p. 241).

² Cf. BÜRGER, P. *Teoria da Vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2012, p. 106-132.

Por outro lado, quando o narrador anuncia a morte de Josef K. “– como um cão! – ele disse. Era como se a vergonha devesse sobreviver a ele” (Kafka, 2016, p. 262), revela-se então que em vez da “ideia de dignidade humana, conceito supremo da burguesia, aparece em Kafka a ideia da salutar semelhança do homem com o animal, presente em grande parte de suas narrativas” (Adorno, 1998, p. 268). É deste modo que são apresentados os heróis dos romances de kafkianos, não mais como os heróis dos romances tradicionais, que enquanto representantes da megalomania burguesa objetivavam superar os obstáculos a fim de dominar tudo o que não reduz aos seus próprios fins. A resignação dos heróis de Kafka e seus finais fatídicos anunciam a supremacia do mundo das coisas. “Esses heróis rastejam por entre propriedades há muito tempo amortizadas, que lhes concedem existência apenas como esmola, na medida em que sobreviveram além da conta” (Adorno, 1998, p. 252). Essa é a figura de Josef K., o burguês que vê sua vida habitual ser estremecida por acontecimentos que ele próprio desconhece os motivos.

Para Adorno, é assim que se desenvolve a linguagem da obra kafkiana. “Em vez de curar a neurose, ele procura nela mesma a força que cura” (Adorno, 1998, p. 247). É deste modo que para retratar o mundo reificado das relações, Kafka se lança na própria reificação, ou melhor, como afirma Adorno, Kafka realiza a mimesis do que está petrificado. “O estilo épico de Kafka é, no seu arcaísmo, a mimese da reificação” (Adorno, 1982, p. 259). É por isso, que no mundo romanesco de Kafka os cenários e as relações inter-humanos, tudo está morto, pois

o acervo de fotos instantâneas é tão pálido e mongolóides quanto um casamento pequeno-burguês de Henri Rousseau; o cheiro, o de camas ainda não arrumadas; a cor, o vermelho de colchões que perderam o tecido; a angústia evocada por Kafka é aquela que precede o vômito (Adorno, 1998, p. 252).

A apresentação do mundo desprovido de beleza, ao contrário dos romances tradicionais, convida o leitor a desvelar seu próprio mundo enquanto mundo morto vazio de sentido. Como narrar o que não pode ser narrado? Um episódio da obra de Kafka parece conter ao menos uma pista para sua resolução. A senhorita Burstiner interpela Josef: “Mas como é que foi tudo?” E no primeiro momento tudo o que Josef K. consegue responder é: “Foi terrível”. Imediatamente ela responde o quanto é vago essa resposta. A solução encontrada pela personagem não é outra se não indagando a senhorita: “A senhorita quer que eu lhe mostre como tudo aconteceu?” Rapidamente se põe em movimento e pergunta a senhorita se pode arredar sua mesinha de cabeceira e ela responde: “sim, se o senhor precisar dela para a apresentação, então pode puxar a mesinha sem o menor problema”. Inicia-se então a sua apresentação:

A senhorita tem de imaginar corretamente a distribuição das pessoas, é bem interessante. Eu sou o inspetor; lá, sobre o baú, estão sentados dois vigias; junto às fotografias encontram-se três jovens. No trinco da janela está pendurada, coisa que menciono apenas de passagem, uma blusa branca. E agora tudo começa. Sim, estou esquecendo de mim. A pessoa mais importante, ou seja, eu, está de pé diante da mesinha. O inspetor está sentado e de modo extremamente cômodo, as pernas cruzadas uma sobre a outra, o braço pendendo sobre o encosto, um descarado de marca maior. E agora tudo começa realmente. O inspetor chama como se tivesse de me despertar, ele chega a gritar, e eu lamentavelmente tenho de, caso queira tornar tudo compreensível para a senhorita, gritar também; além do mais é apenas o meu nome que ele grita tão alto (Kafka, 2016, p. 44).

É nessa medida que Kafka não vê outra solução diante de forças opressivas e invisíveis do mundo administrado. Ao invés de simplesmente falar, a personagem prefere apresentar o horror se assemelhando às próprias forças que o contrapõe. Desse modo: “Como há milhares de anos, Kafka procura a salvação pela incorporação da força do inimigo. O encanto da reificação deve ser quebrado, na medida em que

o próprio sujeito se retifica. O sujeito deve executar aquilo de que padece” (Adorno, 1998, p. 268). Os gestos contidos em suas personagens refletem uma época em que apenas palavras literais não podem apresentar a obscuridade do processo social. E é deste modo, mantendo uma linguagem que mantém sua obra afastada do mundo governado por uma racionalidade que condicionou o próprio caos do mundo historicamente produzido como mundo da convenção, através de uma mimesis da reificação que Kafka convence o mundo corroído por uma racionalidade que é a verdadeira irracionalidade, conserva a sua imagem e convence o estado de coisas existentes de sua absurdidade.

4 Considerações finais

Para finalizar, ao dizer que o realismo tradicional não consegue mais desempenhar sua função consagrada de outrora, isto é, de dizer como as coisas são, Adorno aponta para a necessidade de uma capacidade narrativa que consiga expor de forma mais radical e, portanto, não superficial, as condições de crueldade de um mundo constituído pelo embrutecimento das relações sociais.

Deste modo, não se trata de retratar a realidade do mundo em sua objetividade, através de uma linguagem discursiva, ou meramente descritiva. Em outras palavras, não se trata do conteúdo que é narrado, mas é a própria forma que esclarece a relevância social do que está sendo exposto. Os conteúdos não são explicitados de maneira evidente, pelo contrário, eles resplandecem da própria forma do que é narrado.

Com efeito, o narrador se mantém mais fiel ao realismo, muito mais pela forma do que pelo conteúdo narrado propriamente dito. Se na *Teoria estética*, em vários momentos, Adorno nos oferece pistas de que a arte só consegue representar a natureza sem violentá-la, buscando não reproduzir uma imagem literal da natureza, isto é, fechando-se em si mesmo no seu terreno estético, então no romance contemporâneo, só poderemos enxergar a sociedade em seu estado de

barbárie, se mergulharmos a fundo no próprio terreno estético da obra, ou do que está sendo narrado, no caso do romance. Em outras palavras, o romance contemporâneo permanece político, isto é, descrevendo como a realidade social é, se fechando em si mesmo no seu próprio terreno, sua “mônada sem janela”.

Por fim, tudo indica que dessa forma Adorno quer se manter aquém da dualidade “Arte Engajada” x “Arte pela Arte”, como ele indica ao final do seu ensaio sobre o narrador contemporâneo, ao se referir a elas como duas formas vulgares de se tratar a arte. A primeira como tendenciosa e a segunda como desfrutável. De um lado, a arte como engajamento pode descambar para um “esteticismo político”, desvirtuando o próprio conteúdo imanente da obra. Por outro lado, o caráter palatável da arte, pode facilmente convertê-la em uma peça decorativa ou de entretenimento, produto mais bem acabado da Indústria Cultural.

Referências

- ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. São Paulo, 1982.
- ADORNO, T. W. *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2012. (2 Edição).
- ADORNO, T. W. Anotações sobre Kafka In: **Prismas**: crítica cultural e sociedade. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. Rio de Janeiro: Ática, 1998.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin – 8 Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 2012 (Obras escolhidas v.1).
- BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução e edição de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. 1. Reimp. - 2. Ed.
- BÜRGER, P. *Teoria da Vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2012.
- LUKÁCS, G. *Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009 (2ª edição).

- LUKÁCS, G. *Ensaio sobre Literatura*. Coordenação e Prefácio de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- KAFKA, F. *O processo*. Organização, tradução, prefácio e notas de Marcelo Backes. Porto alegre: L&PM, 2016, p. 13.
- O'CONNOR, B. *ADORNO*. London and New York: Routledge, 2013.

A solidão e o riso no Zaratustra de Nietzsche

David Angelo Oliveira Rocha¹

DOI: <https://doi.org/10.58942/eqs.243.03>

1 Introdução

A solidão, na filosofia de Nietzsche, é um elemento essencial para o crescimento da autenticidade, da afirmação da vida e de si mesmo. Diferente da interpretação comumente negativa, a solidão não representa misantropia ou ódio à sociedade. Pelo contrário, ela simboliza um afastamento necessário para a renovação e purificação dos valores que adoecem o homem. O problema central deste texto é: Por que a sociedade tende a ver a solidão de forma negativa, mesmo sem representar algo ofensivo ou perigoso? A hipótese que defendemos é que, na “sociedade dos iguais”, a solidão é interpretada como perigosa porque desafia o poder uniformizador da moral do rebanho. Para Nietzsche, no entanto, a solidão é um estado neutro e produtivo, que permite enxergar os valores adoecidos da sociedade e abrir espaço para a afirmação da vontade de potência. Aliada à solidão, o riso desempenha um papel fundamental: ele representa uma crítica aos valores considerados fixos e imutáveis pela moral tradicional. Portanto, a solidão e o riso têm um ponto comum: ambos servem como ferramentas críticas contra os valores estabelecidos.

¹ Doutorando em Filosofia pela UFS. Contato: davidfenix2010@gmail.com

No prólogo de 1886, acrescentado à obra *Humano, Demasiado Humano*, Nietzsche, após afirmar que a solidão é um dos elementos que caracterizam o espírito-livre – aquele que está superando os valores estabelecidos pela sociedade –, lança a seguinte pergunta: “Mas quem sabe hoje o que é solidão?” (HDH I, Prólogo, §3, p. 10).

Uma pergunta elementar e provocadora para o homem urbano da sociedade moderna. Com o desenvolvimento da modernidade, as pessoas estão perdendo a habilidade de estar a sós consigo mesmas. Mas isso não ocorre por acaso: existe, de forma não-professa, um ensinamento que assola a sociedade moderna, segundo o qual o homem deve viver em comunidade ou nasceu para viver em comunidade. Essa visão de sociedade gregária, que leva a julgar a solidão e o solitário como algo negativo, perigoso e estranho, provém, segundo Nietzsche, de resquícios platônicos e cristãos. Na modernidade, com a Morte de Deus, essa herança se torna ainda mais evidente.

2 Mas quem sabe hoje o que é solidão?

A metáfora da Morte de Deus, tratada por Nietzsche na obra *Gaia Ciência*² e que reverbera em *Assim Falou Zaratustra*, é um diagnóstico que ele faz da sociedade através de certas características, como: o crescimento da sensação de insegurança, a crise no valor de si mesmo e o aumento de uma melancolia quase generalizada em toda a Europa. Na tentativa de rebater essa sensação de mal-estar, as mesmas pessoas buscam significado em outras fontes. Deus não é mais o consolo para a solidão do ser; agora, busca-se esse sentido na interação social.

É justamente pela falta de reflexão sobre a solidão inata à sociedade gregária que as pessoas não sabem o que é a solidão e, por isso, não superam o medo desse afeto. Até o momento, não houve o esforço necessário para mudar o ângulo e a interpretação sobre ela. Em

² Cf. §108 e §343.

decorrência dessa busca incessante por consolo e do medo de encarar a si mesmo através da vivência da própria solidão, cresce, e é visto como algo normal, uma dependência afetiva na sociedade dos iguais. Assim, o oposto é interpretado como estranho: estar acompanhado é normal, estar só é anormal.

O homem moderno, que compõe o rebanho, deixou sua autenticidade e autonomia se diluírem dentro da massa. Ele perde-se de si mesmo e não sabe mais o seu próprio significado. Uma certa superficialidade caracteriza a sociedade e a moral do rebanho. Nietzsche, então, provoca o homem moderno a defender e afirmar sua autenticidade e autonomia, que provém da reflexão pessoal. Esse movimento inclui procurar significados que estejam ligados aos seus gostos e desejos, indo além do que a sociedade estabelece moralmente como bem e mal, verdade e mentira. Essa reavaliação dos valores, entretanto, requer do homem a superação do medo da solidão, um medo incrustado na mente do homem moderno. A reavaliação ocorre na solidão, no afastamento temporário da sociedade, permitindo ao indivíduo retornar a ela seguro de si mesmo.

Na consideração extemporânea *Schopenhauer como Educador*, Nietzsche alerta que essa visão negativa da solidão, fundamentada na perspectiva moral que assola a modernidade, tem como base um ódio: “Odeia-se agora toda cultura que proporciona solidão, que propõe metas para além do dinheiro e da aquisição” (*Considerações Extemporâneas*, III, SE, §6, p. 67). Esse ódio à solidão é inculcado desde cedo, dentro dos próprios estabelecimentos de ensino para crianças, adolescentes e jovens: “Paulatinamente esclareceu-se, para mim, a mais comum deficiência de nosso tipo de formação e educação: ninguém aprende, ninguém aspira, ninguém ensina a suportar a solidão” (*Aurora*, §443, p. 205).

O que Nietzsche identifica e alerta é que tanto a educação acadêmica quanto os estudantes estão mais preocupados com a preparação para o mercado de trabalho do que com o desenvolvimento dos

afetos. Assim, há, de um lado, a ausência de preocupação dos professores em ensinar a lidar com a solidão; do outro, o desinteresse dos alunos em aprender algo sobre isso. O resultado é que, no fim, ninguém sabe lidar com a própria solidão e reconhecer seu valor para o aprendizado. Por que a solidão é desmerecida e repudiada até mesmo dentro dos antros acadêmicos? Porque prevalece uma ambição por erudição e um cientificismo que assola a vida acadêmica. Tudo está direcionado a um ideal fixo de homem a ser alcançado, o qual exige que ele seja moldado e adaptado para viver em sociedade. A visão gregária, unida à visão moral, predomina em todos os setores.

Viver consigo mesmo é algo desafiador para o homem que almeja defender sua autenticidade dentro do rebanho: “É preciso saber preservar-se: a mais dura prova de independência” (*Além do bem e do mal*, §41, p. 43). Esse “saber preservar-se” consiste justamente em lutar para defender a autenticidade dentro da multidão. Requer do filósofo um desapego em relação a coisas externas e até a si mesmo, de modo que constantemente ocorra a superação de valores.

A necessidade do desapego na vida do homem é algo necessário para superar os valores morais estabelecidos:

Nietzsche é enfático e entra em pormenores sobre o desapego. É um estar pronto para fazer a própria caminhada, um ‘ficar a sós consigo mesmo’, trilhar o caminho para a própria solidão, tão necessária para quem deseja se tornar mais forte, mais autêntico, ainda que vivendo em sociedade. Porém, são necessárias as escapadas para esse se encontrar a sós, um escapar da multidão, um ficar a sós bem ‘ao pé da letra’. [...] Na solidão e em meio à sociedade, a postura do desapego deve estar sempre presente, por isso o desapego é uma postura. Nietzsche vivenciou a fundo esse viver entre a solidão e a sociedade e a sua contribuição para nós é em termos de que cada um de nós deve fazer experiências consigo próprio (Souza, 2009, p. 116-117).

Nesta experiência pessoal da solidão e do desapego, na qual o indivíduo se coloca à prova, reside algo de fundamental importância para o filósofo. É preciso vivenciar momentos de solidão para estar

seguro de si, dos próprios desejos e querer, permitindo, assim, estar na multidão sem se dissolver nela. O desapego, que surge ao abrir mão de si mesmo, só é possível para aquele que não é dogmático, seja no aspecto erudito, científico ou religioso. O dogmatismo, afinal, engessa pensamentos e ideais, impedindo a flexibilidade e a abertura para mudanças interiores.

O espírito livre, à luz de Nietzsche, é aquele que supera o dogmatismo e os valores que adoecem a vontade de potência. Ele descobre, aos poucos, a leveza e a liberdade proporcionadas pelo estar em constante transformação: “é nosso hábito pensar ao ar livre, andando, saltando, subindo, dançando, preferivelmente em montes solitários ou próximo ao mar, onde mesmo as trilhas se tornam pensativas” (*Gaia Ciência*, §366, p. 240). Viver a solidão, segundo Nietzsche, faz parte da tarefa do filósofo. Ele deve “sentir na pele” o peso dessa solidão, alcançando, paulatinamente, a conquista de si mesmo, descobrindo e elaborando uma hierarquia de valores que lhe sejam autênticos. Esse processo exige abrir mão de desejos que não são seus, aprendendo a alegria e o prazer de estar a sós consigo mesmo. Transformar o estar só em um hábito significa buscar cenários propícios à reflexão sobre a sociedade e sobre si, mantendo a distância crítica que é própria da filosofia.

Essa leveza, conquistada gradualmente pelo autoconhecimento proporcionado pela solidão e pela autorreflexão, pode ser entendida da seguinte forma: “a leveza aparece como uma espécie de somatória de sabedoria prática e teórica; o autoconhecimento teórico-passional tem um desdobramento prático tanto de autoformação quanto de embelezamento do mundo” (Viesenteiner, 2013, p. 90). A compreensão dessa importância da solidão no sistema filosófico de Nietzsche revela a existência de uma ligação essencial entre solidão, autoconhecimento, leveza e alegria.

Na obra *Ecce Homo*, na parte intitulada “Por que sou tão sábio”, Nietzsche deixa transparecer essa relação no seu *Zaratustra*: “Mas tenho

necessidade de solidão, quer dizer, recuperação, retorno a mim, respiração de ar livre, leve, alegre... Todo o meu Zaratustra é um ditirambo à solidão, ou, se fui compreendido, à pureza” (EH, Por que sou tão sábio, §8, p. 31). É possível perceber a solidão, nessa perspectiva, como um filtro que purifica o indivíduo dos valores que o adoecem no contato com a sociedade. Nesse trecho, a solidão surge como necessidade – algo inescapável e essencial, tal como as funções biológicas do corpo humano (comer, dormir, respirar, etc.). Para Nietzsche, a solidão é tão vital para o filosofar quanto a respiração é para a vida.

O que a solidão possibilita recuperar? O que foi perdido na interação social ou na multidão? Provavelmente, a autenticidade, os desejos, as vontades e os quereres mascarados ou esquecidos ao longo do tempo, em decorrência da adesão à moral do rebanho. A solidão proporciona, portanto, a recuperação da vontade de potência, desviada para fins alheios. Nesse processo de autoconhecimento e purificação, distante da sociedade, começa a brotar a sensação de leveza e alegria sobre si mesmo. Acreditamos que essa alegria deriva da libertação de valores morais que suscitam culpa e ressentimento, elementos que adoecem o homem e o impedem de afirmar a vida.

3 10 anos de solidão

Na obra *Assim Falou Zaratustra*, Nietzsche inicia o prólogo da seguinte forma: “Aos trinta anos de idade, Zaratustra deixou sua pátria e o lago de sua pátria e foi para as montanhas. Ali gozou do seu espírito de solidão, e durante dez anos não se cansou” (AFZ, Prólogo, §1, p. 10). O objetivo de subir a montanha e viver a solidão é purificar-se dos valores que adoecem a sociedade da planície.

Um aspecto que chama a atenção no prólogo é a informação que Nietzsche nos dá sobre Zaratustra: a solidão, na vida desse seu portavoz, não significa evitar o contato com os homens. Pelo contrário, ele busca a solidão para, posteriormente, estar com os homens, mas agora

fortalecido e seguro de si mesmo. Portanto, a solidão, no sistema filosófico de Nietzsche,

não é entendido por Nietzsche como um mero estado de espírito ou um isolamento pessoal derivado de determinadas situações e /ou vivências específicas, nem seu horizonte está reduzido apenas aos dados autobiográficos que o evocam, muito menos a crises pessoais de tristeza e consternação. A solidão aparece na filosofia de Nietzsche como característica necessária à tarefa filosófica e parte constitutiva dela (Oliveira, 2010, p. 16).

A sabedoria de Zaratustra tem como objetivo “doar e distribuir” (*Assim Falou Zaratustra*). Esse “doar e distribuir” é a manifestação da vontade de potência, uma força criadora e flexível que está constantemente superando a si mesma, mas que não se fecha em si. A vontade de potência busca contribuir para que os outros cresçam e aumentem também a sua própria potência.

Percebemos, assim, que Zaratustra não se encerra no isolamento. Ele se afasta por um momento para se refazer e, em seguida, retorna ao convívio social. Isso ocorre porque a filosofia, em sua essência, ganha vigor e relevância no contato com o outro, não se reduzindo a uma teoria abstrata e dissociada da realidade.

Ao descer para encontrar os homens, Zaratustra se depara com os “últimos-homens”, aqueles que não compreendem sua sabedoria e permanecem indiferentes aos valores que ele apresenta. Depois desse encontro frustrante, o profeta insiste, provocando-os sobre a necessidade de superar os valores que domesticam e condicionam o homem dentro do padrão doentio da sociedade moderna. Em resposta, os últimos-homens lhe devolvem um riso gelado:

“E agora eles olham para mim e riem: e, ao rir, também me odeiam. Há gelo no seu riso” (AFZ, Prólogo, §5, p. 18). Esse “riso gelado” pode ser interpretado como o comportamento apático de alguém que se recusa a acolher valores diferentes, os quais poderiam estimular uma mudança em si mesmo. Os últimos-homens carregam a crença em

verdades fixas e imutáveis; por isso, seu riso é frio, insensível a qualquer novidade que exija esforço e coragem para mudar.

Os dez anos de solidão radical contribuíram para o amadurecimento da sabedoria de Zaratustra, mas isso não significa que ele permaneceu inabalável diante da incompreensão e da indiferença do povo em relação aos seus discursos. Como ressalta Calomeni: “Se a solidão favorece a dureza, a coragem e a força, virtudes de um grande homem, expedientes de repúdio do niilismo, [...] acercar-se dos homens fracos e escravizados [...] pode levar à exaustão, ao desânimo” (Calomeni, 2011, p. 40). Esses últimos-homens, indiferentes à sabedoria de Zaratustra, predominam na sociedade moderna e são os mesmos que aparecem no discurso “*Das Moscas do Mercado*”.

O discurso “*Das Moscas do Mercado*” inicia com Zaratustra falando para si mesmo: “Foge para tua solidão, meu amigo! Vejo-te atorado pelo barulho dos grandes homens e picado pelos ferrões dos pequenos” (AFZ, p. 49). Essa ideia se repete mais três vezes ao longo do discurso. À primeira vista, pode parecer que Zaratustra defende o auto isolamento, mas essa interpretação é superficial. Para Zaratustra, a solidão é como uma casa³: um lugar onde ele se sente à vontade e protegido contra o barulho do “rebanho” e os ferrões dos pequenos. A solidão, nesse sentido, é um estado de segurança. Contudo, a má relação dos homens com a própria solidão os leva a fugir de si mesmos e dos pensamentos que poderiam provocar uma transformação em suas vidas. Quando compreendida de forma positiva, a solidão se torna produtiva e criativa, como o próprio Zaratustra afirma: “O povo pouco compreende a grandeza, isto é: criação” (AFZ, p. 49). A má interpre-

³ Essa compreensão da solidão como uma sensação de bem-estar, como se estivesse em sua própria casa, já aparece na obra *Aurora* (1881), no aforismo 473, intitulado “Onde se deve construir sua casa”: “Se você se sente grande e fecundo na solidão, a companhia dos outros o diminuirá e ressecará: e vice-versa. Brandura plena de poder, como a de um pai: - onde você for tomado desse ânimo, ali construa sua casa, seja no tumulto ou no silêncio. Ubi pater sum, ibi pátria [Ali onde sou pai é minha pátria]” (A, §473, p. 215).

tação da solidão faz com que o homem busque, no convívio com os outros, valores que funcionam como rédeas para ditar seu comportamento e sua vida. Esse desvio leva à necessidade constante de estar entre a multidão ou de adotar máximas como “amar o próximo como a ti mesmo” (Mc, 12, 31). Nietzsche aprofunda essa crítica no aforismo “*O que é então meu próximo?*”, presente na obra *Aurora*. Nessa reflexão, ele reinterpreta o conceito de “meu próximo”, mostrando que se trata de uma construção subjetiva projetada sobre o outro. O “próximo”, portanto, não passa de um ideal irrealizável criado pela própria pessoa, revelando a tendência humana de buscar no exterior aquilo que deveria ser encontrado em si mesmo:

Que compreendemos de nosso próximo, senão suas fronteiras, quero dizer, aquilo com que ele se inscreve e se imprime em nós e sobre nós? Nada compreendemos dele, senão as mudanças em nós que são por ele causadas – nosso conhecimento dele semelhança um espaço vazio que se deu uma forma. Nós lhe atribuímos as sensações que os seus atos despertam em nós, dando-lhe, assim, uma falsa positividade inversa. Nós o construímos segundo o que sabemos de nós, dele fazendo um satélite de nosso próprio sistema: e, quando ele nos ilumina ou se escurece, e somos a causa última de ambas as coisas – nós acreditamos o contrário! Mundo de fantasmas, este em que vivemos! Mundo invertido, virado, vazio e, no entanto, sonhado cheio e reto! (A, §118, p. 85).

Esse “próximo” que deve ser amado é, na verdade, fruto de um amor idealizado. Segundo Nietzsche, no aforismo já citado, amamos no outro a ideia que temos dele. O que admiramos no outro não é nada além de um reflexo dos nossos próprios valores, que alimentam a idealização do outro. Assim, como o ser humano está em constante processo de devir, gerando mudanças de valores, “nada compreendemos dele, senão as mudanças em nós que são por ele causadas”.

Devido à falta de formação para aprender a viver consigo mesmo, suportar a si mesmo e ser amigo de si mesmo, o homem, movido pela crença fixa e universal de que deve amar o próximo e se submeter ao barulho e aos ferrões dos outros, acaba anulando a si próprio,

sucumbindo aos caprichos alheios. Para Nietzsche, a solidão, como estamos discutindo, não é vista como uma fuga do mundo, mas como um estado propício para, à distância do próximo, produzir pensamentos sólidos.

Seguindo essa linha de raciocínio, que conecta o amor a si mesmo à solidão, temos o discurso *“Do amigo”*. Zaratustra usa o termo “amigo” para contrapor o conceito de “próximo” defendido pelo cristianismo: “Nossa fé em outros denuncia o que gostaríamos de crer em nós mesmos. Nosso anseio por um amigo é nosso denunciante” (AFZ, p. 54). Enquanto não houver uma reinterpretação positiva da solidão, ela dificilmente será vista como um estado propício para reavaliar certos valores da sociedade, inclusive a própria solidão. Encarar a solidão de maneira firme, sem recorrer a subterfúgios para fugir dela, possibilita o amadurecimento do amor próprio. Na visão de Nietzsche, é por falta de amor a si mesmo que o homem se torna passivo, frio e submisso aos ferrões dos outros.

No discurso *“Do amor ao próximo”*, Zaratustra critica mais uma vez o mandamento cristão do amor ao próximo e faz um diagnóstico sobre o que leva o homem a fugir de sua própria solidão: “Vós vos amontoais junto ao próximo e tendes belas palavras para isso. Mas eu vos digo: vosso amor ao próximo é vosso mau amor por vós mesmos. Fugis de vós mesmos em direção ao próximo [...]” e continua: “Não suportais a vós mesmos e não vos amais o bastante: por isso quereis induzir o próximo a vos amar, dourando-vos com seu erro” (AFZ, p. 58). O ideal de amor ao próximo, sob a ótica cristã, não passa de uma estratégia para adestrar o homem, nivelando-o com os demais. O termo “ideal” – do latim *idea* + *-al* – significa “caminho para todos”; assim, o ideal carrega em sua etimologia a ideia de universalidade. O ideal cristão de amar o próximo oculta o direito de igualdade, e é por isso que Nietzsche vê a solidão como algo necessário para que o homem possa amadurecer sua sabedoria e afirmar sua singularidade, analisando os valores impostos pela sociedade.

O ato de se afastar, não para fugir do mundo, mas para se restaurar e analisar os valores que afirmam ou negam a vida, recebe o nome de “*pathos da distância*”. Esse termo aparece pela primeira vez em *Além do Bem e do Mal* (1886), com o objetivo de caracterizar o homem nobre, aquele que assume a autonomia de suas decisões e as rédeas de sua própria vida. Contudo, é em *Crepúsculo dos Ídolos* (1888) que Nietzsche apresenta sua compreensão mais completa sobre o “*pathos da distância*”: “A vontade de ser si próprio, de destacar-se, isso que denomino *pathos da distância*” (CI, IX, Incursões de um extemporâneo, §37, p. 72). A vontade de ser si próprio não ocorre de forma natural ou tranquila; para ser si mesmo, é preciso encarar a tensão entre a vontade de viver os valores que afirmam a vida e a tentação de se entregar aos valores que negam a vida, impostos pela sociedade. Essa tensão na busca por viver e afirmar a vida é malvista pelas “moscas do mercado” ou pelo rebanho: “Todo isolamento é culpa: assim fala o rebanho” (AFZ, *Do caminho do criador*, p. 59). Nessa luta, a voz do rebanho ainda ecoará por um tempo na consciência do homem que busca se libertar dos valores que negam a vida: “A voz do rebanho ainda ressoará dentro de ti. E, quando disseres ‘Já não tenho a mesma consciência que vós’, isso será um lamento e uma dor” (AFZ, *Do caminho do criador*, p. 59). A força da mensagem dos valores que negam a vida aparece como correntes, que o homem deve arrebentar com todas as forças, movido pela vontade de potência. Segundo Nietzsche, esse é um processo de libertação que envolve dores, coragem e esforço, em que o homem precisa lutar contra a sensação de culpa por deixar o rebanho e não se lamentar por não ser mais o mesmo.

Nesse processo de superação, baseado na solidão, Nietzsche alerta que não basta apenas querer ser livre; é preciso ter em mente uma pergunta crucial: “Livre de quê? Que importa isso a Zaratustra! Mas teus olhos me devem claramente dizer: livre para quê?” (AFZ, *Do caminho do criador*, p. 60). Qual é a finalidade desse desejo de libertação das moscas e do rebanho? A questão não é apenas dar o primeiro passo

para o distanciamento, mas manter a constância em não querer voltar ao rebanho. É necessário que, assim como a vontade de ser si mesmo leva à descoberta da alegria de voltar a si, o solitário se torne um “assassino de sentimentos” que tentarão persuadi-lo a voltar ao rebanho: “Há sentimentos que buscam matar o solitário; se não o conseguem, eles próprios têm de morrer! Mas és capaz disso, ser um assassino?” (AFZ, *idem*). Ser assassino de certos sentimentos – como a culpa, compaixão e ressentimento – é necessário para conhecer novos caminhos: “A grande coragem é a necessidade de se autodeclarar livre; deve-se gritar um sagrado não para a autoridade externa” (Julião, 2016, p. 108).

Se, para o rebanho, a solidão é um castigo e isolar-se é um pecado, para o homem que está aprendendo a amar a si mesmo na solidão, ele está crescendo em sabedoria. A solidão ensina que “o pior inimigo que podes encontrar será sempre tu mesmo; espreita a ti mesmo nas cavernas e florestas” (AFZ, *Do caminho do criador*, p. 61). Ser um criador, na filosofia de Nietzsche, “é pensar a realidade como devir, pois, aos olhos do criador, não existe nada realizado, por isso não há busca, não há um caminho antes do caminhar; o caminho se faz no caminhar” (Julião, 2018, p. 108). A filosofia dele, é uma filosofia que sempre se faz caminhando, e isso se reflete durante toda a trajetória de superação de Zaratustra.

4 É com o riso que se mata os valores que adoecem

Na citação apresentada no início deste artigo, na obra *Ecce Homo*, Nietzsche afirma que Zaratustra necessita da solidão para se tornar livre e alegre. Essa possibilidade de encontrar na própria solidão a alegria de viver é consequência da autonomia de querer ser livre para se encontrar. Esse processo de libertação e afirmação de si mesmo leva a uma reinterpretação da solidão, de si próprio e, principalmente, da atmosfera niilista na qual o homem está inserido. Mudar a forma de enxergar e interpretar o que antes era visto como algo perigoso ou

maléfico é o que Nietzsche chama de perspectivismo, ou seja, a capacidade de interpretar o mesmo objeto a partir de diferentes ângulos. Se a solidão e o niilismo eram anteriormente vistos de forma negativa, isso deixa de ser o caso devido à mudança de perspectiva. Essa mudança oferece a possibilidade de encontrar prazer, alegria e riso no momento absurdo que está sendo vivido, como é expresso no aforismo “O prazer no absurdo” da obra *Humano, Demasiado Humano*.

Como pode o homem ter prazer no absurdo? Onde quer que haja risos no mundo, isto acontece; pode-se mesmo dizer que, em quase toda parte onde existe felicidade, existe o prazer no absurdo. [...] brincamos e rimos quando o inesperado (que geralmente amedronta e inquieta) se desencadeia sem prejudicar (HDH1, §213, p. 131).

A transição de uma visão de mundo ordenada por uma verdade absoluta para uma visão flexível e em constante transformação representa a sabedoria do riso em ação. O homem criador de valores “cria as condições para aumentar o gosto pelo mundo e pela vida, através da paixão pelo conhecimento e seus efeitos, incluindo o reconhecimento de que ‘o erro é condição da vida’” (Viessenteiner, 2013, p. 86-87). Nietzsche devolve ao riso aquilo que foi arrancado pela moral do aperfeiçoamento: o riso é algo tipicamente humano. Nesta terceira fase do pensamento de Nietzsche, o riso surge como um elemento que reconcilia o homem consigo mesmo. Essa reconciliação não é algo fixo e imutável, mas sim uma reconciliação que está ligada à sabedoria de não negar ou maldizer o tempo presente, por mais absurdo que ele seja. No fragmento póstumo datado de maio a julho de 1885, Nietzsche apresenta essa visão do riso como reconciliador, tanto do homem consigo mesmo quanto com o mundo:

Para suportar, porém, esse pessimismo extremo (tal como ele soa aqui e acolá a partir de meu Nascimento da Tragédia) de viver sozinho ‘sem Deus e sem moral’, precisei inventar para mim uma contrapartida. Talvez eu seja aquele que sabe melhor por que só o homem ri: só ele sofre tão profundamente que precisou inventar o riso. O animal

infeliz e melancólico é, como se pode imaginar, o mais sereno (FP 36 [49], p. 530).

A sabedoria do riso não foge da situação dolorosa, mas ri dela justamente por assumir a dor como parte da vida. Ela ensina a viver, na própria pele, a capacidade de rir de si mesmo. No discurso *Do homem superior*, Zaratustra afirma a relação entre solidão e riso: “Na solidão cresce aquilo que para lá se leva consigo [...] a rir de vós mesmos, tal como se deve rir!” (AFZ, *Do homem superior*, §13 e §15). Essa sabedoria, que ensina a rir de si mesmo, está ligada ao riso sobre valores que, um dia, foram vistos como os melhores, corretos e verdadeiros; valores recebidos desde a infância e que nunca foram questionados ao longo da vida. O homem sábio aprende a rir de si mesmo e de toda moral, metafísica e ciência que prometem melhorar o homem. Por isso, “a questão do riso também se torna fundamental, pois permite atingir aquilo que o sério não permite, sendo regeneradora, produtora, indispensável” (Alberti, 1999, p. 200). O riso dilui a verdade engessada, mecânica e lógica, que se apresenta sob a face da moral (religiosa ou do Estado), da ciência, da filosofia dogmática, da política e da educação. Essa sabedoria permite “afirmar a vida como ela é, o que inclui rir de si mesmo, pois o riso recoloca o homem na imanência, tirando-o da transcendência das ideias colossais, como as de verdade plena, perfeição, etc.” (Gonçalves, 2020, p. 69).

A sabedoria do riso emerge a partir do processo de superação, através do *páthos* da distância, dentro da solidão. Tendo como material bruto a própria vida, o homem aprende que, pelo distanciamento — mas sem fugir da sociedade — ele pode aprender a rir de si mesmo e das verdades fixas e eternas da sociedade. Assim, “o riso é um signo que se distancia da situação na situação; rir da moral a partir da moral só ocorre depois do distanciamento” (Viessenteiner, 2013, p. 266). O *páthos* da distância, que ocorre na solidão para que o homem se purifique dos valores das moscas e do rebanho que o adoecem, faz desabrochar

o riso da distância — ou seja, rir de dentro da situação sem precisar fugir dela. Este homem, reconciliado pelo riso, aprendeu que:

É o riso que permite a criação desta vida como obra de arte, mas só porque, antes, é também o riso que permite o distanciar-se de si para recriar.[...] O riso é apenas o que resta diante do absurdo do sem sentido da existência, o riso poderia, talvez, ser a única consolação, para a ausência de qualquer consolação metafísica. O riso é a substituição das lágrimas que não são derramadas pela descoberta da morte de Deus. E este riso que se dá, ainda que na angústia da própria solidão, é um riso que permite a harmonia com o mundo, a solidão é superada pela união com um todo que, para se integrar, necessariamente, teve que ser fragmentado e estilhaçado no mais íntimo do coração que sentiu e superou a pontada mais fina e perspassante, a dor mais profunda, diante da qual, no final das contas, se pode dançar e sorrir, amando-a e celebrando-a da única maneira que se pode celebrar a vida: de forma trágica, celebrando, antes, dor (Gonçalves, 2020, p. 69-70).

Referências

- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível: na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: FGV, 1999.
- BÍBLIA DO PEREGRINO. 2.ed. São Paulo: Paulus, 2006.
- CALOMENI, Tereza Cristina. *O segredo abissal de Zaratustra*. In.: DIAS [ET AL]. *Leituras de Zaratustra*. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2011. p. 37-59.
- GONÇALVES, Conceição Aparecida Duarte. *O riso trágico de Nietzsche e seus papéis na leveza dançante de Zaratustra*. In.: DIAS, [ET AL]. *Nietzsche e o riso*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2020. p. 67-79.
- JULIÃO, Nicolao José. *O ensinamento da superação em Assim Falou Zaratustra*. Campinas, SP: Editora Phi, 2016.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *A gaia ciência*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

- NIETZSCHE, Friedrich W. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia do Bolso, 2018.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *Aurora: reflexões sobre os preconceitos morais*. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia do Bolso, 2016.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *Crepúsculo dos ídolos, ou como se filosofa com o martelo*. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *Fragmentos póstumos: 1884-1885*. Vol. V. Tradução: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *Fragmentos póstumos: 1887-1889: volume VII*. Tradução: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *Humano, demasiado humano I: um livro para espíritos livres*. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *Schopenhauer como educador: considerações extemporâneas III*. Tradução, apresentação e notas: Clademir Luís Araldi. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2020.
- OLIVEIRA, Jelson. *A solidão como virtude moral em Nietzsche*. Curitiba: Champagnat, 2010.
- SOUZA, Mauro Araujo de. *Nietzsche: viver intensamente, tornar-se o que se é*. São Paulo: Paulus, 2009.
- VIESENTEINER, Jorge Luiz. *Nietzsche e a vivência de tornar-se o que se é*. Campinas, SP: Editora Phi, 2013.

Teus olhos, espelhos do meu ser: considerações sobre relação para-si-para-outro em Sartre

Filipi Oliveira¹

DOI: <https://doi.org/10.58942/eqs.243.04>

1 Introdução

O artigo a seguir se propõe a esmiuçar a noção de consciência na filosofia de Jean-Paul Sartre, tomando como base argumentativa a obra *O ser e o nada*, bem como analisar a relação entre duas consciências contempladas no esquema fenomenológico-ontológico, a saber, o ser-para-si e o ser-para-outro. Para reforçar o debate, faremos um paralelo com a obra *Entre quatro paredes*, considerando-a modelo exemplar de como a relação para-si-para-outro se dá em um plano cênico e não menos filosófico.

Em vista disso, dividiremos o texto em três momentos. O primeiro será dedicado à análise do conceito de consciência, enquanto ser-para-si, compreendendo como ela se expressa e atua no mundo segundo estruturas originárias. No segundo, será a vez de entender como se processa o olhar de outra consciência, que é o ser-para-outro, e quais são as consequências objetivas e subjetivas dessa presença frente ao para-si. Por fim, faremos um correlato da relação para-si-para-outro – considerando as questões ontológicas implicadas nela – com a situação dramática da peça *Entre quatro paredes*, demonstrando como esse

¹ Doutor em Filosofia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

vínculo é fundamental para a construção do conflito psicológico vivido entre os personagens.

2 A consciência

2.1 O fenômeno e a transfenomenalidade da consciência

Segundo pensa Sartre, “o fenômeno é o que se manifesta e o ser se manifesta a todos de algum modo, pois dele podemos falar e dele tempos certa compreensão” (Sartre, 2015, p. 19). O que se captura da aparição do ser não é ele em-si, mas sim seu *objeto*; e essa objetividade tem limites precisos, pois “não remete ao ser como se fosse uma significação” porque o “objeto não *possui* o ser, e sua existência não é uma participação no ser” (Sartre, 2015, p. 19). Desse modo, aquilo que entendemos como sendo a estrutura original do ser, ou seja, o atributo que confere dimensão compreensível e descritível, não se acha no objeto. A fenomenalidade do ser nos mostra apenas que ele *é o que é* e, portanto, que ele não é como se o descreve. Há uma lacuna que se abre entre a realidade e a consciência, e que separa o ser do fenômeno do fenômeno de ser.

Segundo Sartre, um objeto singular que faz o ser aparecer é “a única maneira de definir seu modo de ser” (Sartre, 2015, p. 19). Enquanto aparece, o ser se objetiva, sem carecer de máscaras; não está ocultado pela aparência, preservado em dimensões transmundanas, como postulava a tradição metafísica. Ele não faz uso de simulacros; ele simplesmente é. Afirma Sartre: “o Em-si não tem segredo: *é maciço*” (Sartre, 2015, p. 39). Ainda assim, aparente, o objeto nada revela sobre o ser, uma vez que o ser é o que é e, portanto, “é opaco a si mesmo exatamente porque está pleno de si” (Sartre, 2015, p. 38). Se é pleno de si, o ser, em si mesmo, dispensa a objetividade. Isso quer dizer que, por ser seu próprio si mesmo, ontologicamente, o ser existe anterior a qualquer descrição que se faça sobre seu aparecer, de modo que o objeto,

ante a ele, é mera remissão. Sendo assim, o ser “desconhece, pois, a *alteridade*; não se coloca jamais como o *outro* a não ser si mesmo; não pode manter relação alguma com o outro” (Sartre, 2015, p. 39).

O ser, para Sartre, está tão imerso em si mesmo, que é incapaz de se fazer objeto, o que significa que não está sob seu poder manter relações de diferença e de mudança. Ora, quem é o que é jamais pode deixar de ser para ser outra coisa. Existe de tal forma estática e inerte que está impedido de não ser. Foi através da restrição ontológica do ser em si, que Sartre entendeu que outro modo de ser estaria apto a objetivar as aparições daquilo que é, abarcando, pois, a temporalidade dessas aparições (Sartre, 2015, p. 39)

Dissemos acima que o objeto não diz o que o ser é, mas apenas faz remissão a ele, dirigindo-se para o exterior, para o real, lançando-se em sua direção não para desvelá-lo em sua opacidade, mas para respaldar-se nele. É a *consciência* que toma partido do ser e seu papel é transcender o em-si, isto é, “alcançar um objeto”, visando relacionar-se com essa remissão do ser, através de afetos, juízos e ações (Sartre, 2015, p. 22).

Na filosofia de Sartre, a consciência mantém uma relação peculiar com respeito ao ser do fenômeno e sua aparição. A fenomenologia de Husserl levou Sartre a endossar as palavras do mestre: “não há consciência que não seja posicionamento de um objeto transcendente” (Sartre, 2015, p. 22). O que seria a mesma coisa que dizer que não há conteúdo algum dentro da consciência, como se ela fosse um infinito depósito de ideias inatas. Definitivamente, o real não está embutido na consciência em formato de miniatura. O ser não está contido *na* consciência; ele está *além*; e é no sentido desse fora que a consciência se dirige, transcendendo. Desse modo, ela é sempre consciência *de* algo.

Voltando-se para fora, a consciência é ser *transfenomenal*; e o que ela percebe enquanto aparição apenas “remete a um ser que escapa às leis da aparição, desde que esse ser seja o ser do sujeito” (Sartre, 2015, p. 21). O sujeito, que não coincide consigo como ocorre com o ser em

si, posiciona um objeto a certa distância, visando seu alcance. Sartre chama de *intencionalidade* esse posicionar da consciência, que, por sua vez, pode se manifestar de imediato, ou se manifestar através da reflexão. Se for de imediato, a consciência está impedida de fazer autojulgamento, pelo simples fato de que “tudo o que há de intenção na minha consciência atual acha-se voltado para fora, para o mundo” (Sartre, 2015, p. 24). Ela está ali apenas enquanto consciência não posicional de si, isto é, existindo como consciência de existir (Sartre, 2015, p. 25). Mas, se for reflexiva, a intencionalidade “posiciona como seu objeto” a imediatez de seu ser, emitindo juízos que colocam esse ser em questão (Sartre, 2015, p. 24).

2.1 A consciência e o nada

O nada não é pecúlio do ser, uma vez que o ser é “plena positividade e em si mesmo não contém qualquer negação” (Sartre, 2015, p. 46). Se não deriva do ser, de onde vem o nada? Logo no início de *O ser e o nada*, Sartre nos apresenta o que seria a origem do nada. Ele afirma que “é evidente que o não ser surge sempre nos limites de uma espera humana”, e que, por isso, “a negação aparece sobre o fundo primitivo de uma relação entre o homem e o mundo”, uma vez que “mundo não revela os seus não seres a quem não os colocou previamente como possibilidades” (Sartre, 2015, p. 47).

Em certa passagem de *O ser e o nada*, Sartre assinala o que seria a concepção fenomenológica do nada, e nos demonstra que o nada é “negação como ser” e que, por conseguinte, “fundamenta a negação como ato” (Sartre, 2015, p. 60). Ademais, “o nada não pode ser nada, a menos que se nadifique expressamente como nada do mundo; quer dizer, que na sua nadificação, dirige-se expressamente a este mundo de modo a se constituir como negação do mundo” (Sartre, 2015, p. 60). Por fim, ele declara que o nada, além de não ser esvaziado e indeterminado, carrega consigo o ser, e que ele não pode nadificar “a não ser sob um fundo de ser”: “se um nada pode existir, não é antes ou depois do ser,

nem de modo geral, fora do ser, mas no bojo do ser” (Sartre, 2015, p. 64).

Conforme dito acima, o nada só se faz valer no domínio do ser. “Só o ser pode se nadificar” e, portanto, negar o mundo (Sartre, 2015, p. 65). Mas, certo impasse se pronuncia, pois o nada não é. Então, como um não ser pode ser esse ser que se nadifica? Só existe um ser que contém em si esse poder negador; um ser pelo qual o nada vem ao mundo: esse ser é o *humano*; que, de acordo com o entendimento de Sartre, é aquele capaz de se questionar com a possibilidade (nadificadora) do ser não ser o que é. “O homem é o ser pelo qual o nada vem ao mundo” (Sartre, 2015, p. 67). É graças ao fato de o homem se afetar de não ser que o nada vem à luz estabelecer outra relação com o mundo.

Em vista dessa proximidade entre ser e nada e entre humanidade e nadificação, Sartre teve o cuidado de alertar para a seguinte questão. Para poder negar o mundo, “o homem precisa abarcá-lo com o olhar como sendo um conjunto, quer dizer, colocar-se *fora do ser* e, ao mesmo tempo, debilitar a estrutura de ser do ser” (Sartre, 2015, p. 67). Embora a nadificação esteja implícita na sua condição de ser, o homem está impedido de “nadificar, mesmo provisoriamente, a massa de ser colocada à sua frente”; ele “pode modificar, sim, sua *relação* com o ser”, e não ser em-si mesmo (Sartre, 2015, p. 67). Desse modo relativo e negador, o homem se insere no mundo como certa modalidade de ser, e essa relação e negação só podem se efetivar enquanto expressão da consciência.

A consciência, por ser transfenomenal, visa o mundo, voltando-se para além de si. Aquilo que se acha fora, diante do qual ela sustenta uma intencionalidade, é nadificado e, portanto modificado, uma vez que o ser, como pleno de positividade, não contém nenhum juízo negativo sobre si. Se há juízo negativo sobre o ser, quem o fez foi a consciência em função de uma necessidade básica, a saber: o homem é o único ser “pelo qual o Nada vem ao mundo”; e que, na mesma medida, “é o ser para o qual, em seu Ser, está em questão o Nada de seu ser”

(Sartre, 2015, p. 65). Se não houvesse na consciência a exclusiva ação nadificadora, então não haveria nenhuma possibilidade de questionar o ser.

Poder ser seu próprio nada é, em tese, ato de liberdade da consciência; e, também, condicionar a aparição do nada consiste em ser livre, uma vez que este é um “ser que nos apareceu como liberdade” (Sartre, 2015, p. 68). Ontologicamente, a liberdade precede a consciência, tornando-a possível enquanto instrumento de modificação da relação do ser humano com o mundo. Desse modo, incita o ser humano a colocar-se diante do que é, ou seja, um ser que não é o que é, e é o que não é. Em suma: um ser que é nada. Esta condição, segundo Sartre, é pura *angústia*, quer dizer, é consciência de liberdade; é o modo radical e originário de a consciência estar em seu ser e se colocar em questão, colocando-se diante de si mesma na qualidade de cogito reflexivo (Sartre, 2015, p. 72).

Sartre nos faz ver que a liberdade, sendo estrutura condicionante da consciência, se impõe à realidade humana, tornando inicialmente o nada que ela é um ser passivo. Pois, diante do mundo, a consciência se posiciona sujeita a uma série de possibilidades, já que ela nunca é o que é, e, portanto, deve modificar sua relação com tudo o que aparece para ela enquanto fenômeno e enquanto objeto. É próprio da consciência ser esse nada, ou seja, esse campo aberto de possibilidades que são suas e não do mundo, e não do ser-em-si. Todas as condutas que acompanham a consciência, pelo fato de ser minhas condutas “não passam de *possíveis*, e isso significa exatamente: embora constituindo um conjunto de motivos para repelir a situação, ao mesmo tempo capto esses motivos como insuficientemente eficazes” (Sartre, 2015, p. 75). Em suma, a angústia tem sua origem nesse ponto, porque, além de ser possível, o ato negador da consciência tende a captar-se como não sendo necessária nenhuma de suas condutas, pelo fato mesmo de ser livre.

2.2 O ser-para-si

O conceito de nada se expressa como consciência que se posiciona de tal forma que transcende a si mesma, o que “significa que o ser da consciência não coincide consigo mesmo em uma adequação plena. Essa adequação, que é a do Em-si, expressa-se por uma fórmula simples: o ser é o que é” (Sartre, 2015, p. 122). Está compreendido no ato de transcender a necessidade de dirigir o sentido do ser não para dentro de si, mas, antes, para fora. O ser que é o que é não possui distância alguma com relação a si; se encontra cerrado em sua densidade positiva e plena, sem dar abrigo ao vazio, reunido consigo próprio, desconhecendo qualquer alteridade. Por isso, Sartre é enfático ao afirmar que “não há, no ser assim concebido, o menor esforço de dualidade” (Sartre, 2015, p. 122).

A consciência é o contrário dessa unidade em bloco que é o ser-em-si; ela, por não ser apta a coincidir consigo, não tem outro sentido senão o de se abrir e se voltar para fora; sua característica, reforça Sartre, “é ser uma descompressão de ser” (Sartre, 2015, p. 122). Ora, se a consciência não é o ser em-si, comprimida em sua infinita positividade, então ela é outro modo ser, certamente um modo negativo de ser; esse ser é o que Sartre chamou de *para-si*, cujas estruturas imediatas passamos a definir desde então.

O para-si é uma descompressão do ser da consciência, graças a total liberdade que desfruta para não ser o que é; e, por não coincidir consigo, por não se identificar com o que é, esse ser avança para fora si estabelecendo uma certa distância em relação a si. O para-si é sempre o ser que é separado de si, no qual a coincidência consigo está degradada (Sartre, 2015, p. 126). O nada que constitui o para-si existe, portanto, em outro lugar, a certa distância, frente a qual há de rumar em busca do si que não coincide com seu ser.

Além de ser *presença a si*, o para-si, na qualidade de consciência reflexiva e em função de uma necessidade do cogito, está habilitado a captar-se “como não sendo seu próprio fundamento” (Sartre, 2015, p.

128). A bem da verdade, Sartre quer dizer que a consciência humana, em sua estrutura originária, é ontologicamente contingente. E por quê? “Se, de fato, o ser é fundamento do nada enquanto nadificação de seu próprio ser, não significa que seja fundamento de seu ser” (Sartre, 2015, p. 129). O fundamento do nada é ser-em-si, mas o em-si está reduzido à incapacidade de ser seu próprio fundamento. Desse modo, o ser que fundamenta o nada, ou seja, “o ser da consciência, na medida em que este ser é Em-si *para* se nadificar em Para-si, permanece contingente, ou seja, não pertence à consciência o direito de conferir o ser a si mesmo, nem o de recebê-lo de outros” (Sartre, 2015, p. 131), razão suficiente para afastar a possibilidade de o ser da consciência “*existir* enquanto um puro e simples Em-si infinito” (Sartre, 2015, p. 131).

Sartre esclarece que o ser da consciência é em-si, mas contingente, cujo ser é sua própria nadificação; em-si que *perde-se* em para-si, descomprimindo-se. O que ocorre é que, ao se perder, o Em-si se fundamenta, como consciência, ou seja, não sendo nunca ele. Cabe apenas ao em-si fundamentar seu nada e não o seu ser (Sartre, 2015, p. 134). Ele é “tragado e nadificado no acontecimento absoluto que é a aparição do fundamento ou surgimento do Para-si”, permanecendo no “âmago do Para-si como sua contingência original” (Sartre, 2015, p. 131). Para demarcar conceitualmente tal acontecimento, Sartre usou a expressão *facticidade*, que é a perpétua evanescência do em-si infestando o para-si da liberdade de poder fundamentar aquilo que existe, mas existe à distância.

Quando dista de si mesmo, o para-si, movido pelo cogito reflexivo, capta que nele existe inconsistência de ser. Posto de fora, o para-si pode se refletir e ver que, nele, falta ser, e essa captação se expressa porque o “o próprio Para-si é que se determina perpetuamente a *não ser* Em-si”, provocando, então, uma ambiguidade, pois o para-si é instado a “fundamentar-se a partir do Em-si e contra o Em-si” (Sartre, 2015, p. 135).

O vínculo original que une em-si e para-si é sustentado por uma negação interna que Sartre chama de *falta de*. Com sua liberdade nãdificadora, o para-si pode visar os seres existentes partindo do pressuposto de que a consciência é consciência de algo que não está contido nela, mas fora; e que, por isso, se dá à intuição. Por si mesmo, o ser em-si “não é nem completo nem incompleto, mas é simplesmente o que é, sem relação com outros seres” (Sartre, 2015, p. 136). Relações só existem no nível da consciência quando ela opera seu ato de transcendência visando um ser que está fora dela; é exclusivo da consciência e, portanto, da realidade humana a captação de que há falta no mundo.

O para-si conduz-se “para fora de si rumo ao ser que ele não é, bem como ao seu *sentido*”, uma vez que capta a falta em todo existente (Sartre, 2015, p. 137). Todavia, ele assim o faz porque, em seu ser negativo, ele é falta, algo totalmente estranho ao em-si, pleno em sua positividade (Sartre, 2015, p. 137). A lógica dessa negação evidencia-se quando o para-si parte de um faltante (aquilo que falta), visando o existente (aquilo ao qual falta), mas rumo ao faltado, quer dizer, rumo à “totalidade que foi desagregada pela falta e seria restaurada pela síntese entre o faltante” (Sartre, 2015, p. 136).

Quanto a isso, Sartre declara: “o desejo é falta de ser” (Sartre, 2015, p. 138). A consciência é, pois, *desejante*; pois, ela quer operar a síntese que findaria com o faltado e preencheria o faltante, uma vez que o para-si é inacabado. O faltado que o para-si capta “é o si – ou si mesmo como Em-si” (Sartre, 2015, p. 139). Em outras palavras, o faltado é o ser particular que o para-si seria caso ele fosse o que é. Mas, o para-si não é. Logo, “a realidade humana é perpétuo transcender para uma coincidência consigo mesmo que jamais se dá” (Sartre, 2015, p. 140). O para-si investe sua transcendência na tentativa de qualificar-se como um valor, que é a “totalidade faltada rumo à qual um ser se faz ser” (Sartre, 2015, p. 145). A consciência, impregnada de liberdade, exprime-se como desejo de valor, desse “*faltado* de todas as faltas”, desse “mais-

além” que confere ao para-si o “ser que há de ser enquanto fundamento de seu nada de ser” (Sartre, 2015, p. 145).

Por fim, o para-si é o *ser dos* possíveis, “o ser que é para si mesmo sua própria possibilidade”, como constituição ontológica de sua existência (Sartre, 2015, p. 150). Nesse sentido, o para-si se interroga, coloca seu ser em questão, compromete-se consigo, colocando-se a par de seu ser imediato, tomando consciência de que é o que não é e é o que não é, arremessando-se para fora, “rumo a um sentido que se acha fora de alcance” (Sartre, 2015, p. 152). O fato de ser possível (e não necessário) concede ao para-si a indeterminação e a liberdade de ir além e rumar à totalidade faltada, ao ideal do Em-si, que é coincidir consigo mesmo e, conseqüentemente, ser o que é, sem nunca conseguir.

2.3 Consciência e temporalidade

O para-si é ser do possível porque se inscreve em uma dimensão temporal. “É ‘no tempo’ que o para-si é seus próprios possíveis no modo de ‘não-ser’” (Sartre, 2015, p. 157). Somente no futuro é que o possível é não ser, algo que não é e nem foi, mas *tem-de-ser* “frente ao ser como não sendo esse ser e tendo sido seu ser no passado” (Sartre, 2015, p. 179). Segue-se daí que o possível é a consciência captando-se tanto como ser e quanto como nada; ela é nada enquanto presente e ser enquanto passado. No passado, a consciência existia ao modo de ser: ela *era*; e, no presente, a consciência existe ao modo de algo que *tem-de-ser*, “na medida em que posso não sê-lo” (Sartre, 2015, p. 179).

O futuro, com sua abertura para o mundo, só é possível porque é no presente que a consciência capta a si como nada, como um ser que reside fora, em um além, refletindo sobre o atrás e o adiante contidos em tal transcendência. No presente, o para-si “capta-se a si mesmo como nada” e está ciente do que foi e do que ainda não é (Sartre, 2015, p. 180). Nesse sentido, a consciência se possibilita enquanto seu próprio porvir; ela se futuriza para além, nadificando tanto presente quanto passado (Sartre, 2015, p. 178). A consciência é *negação* do imediato e *fuga*

do passado, uma vez que passado é o ser sem possibilidade de ser mais (Sartre, 2015, p. 183). Por isso, ela se direciona rumo ao ser que lhe aparece à distância, como algo que tem-que-ser (Sartre, 2015, p. 180)

O que passou não é mais; foi futuro. No entanto, ainda que negue o presente e fuja do passado, rumo ao ser que tem que ser, a consciência não deve eliminar nem o imediato, que é o aí de seu ser, nem o passado, pois o passado não morreu, só “se converteu no que era” (Sartre, 2015, p. 203). Graças a essa conversão, a consciência está lúcida sobre sua incompletude, e instada a reorientar o sentido de sua relação negativa com o mundo.

3 O ser-para-outro

3.1 O para-outro

Em nossa análise até agora vimos o para-si, em sua estrutura ontológica, revelar-se como nada. Porém, Sartre, na terceira parte de *O ser e o nada*, nos descortina outro ser de estrutura ontológica completamente diversa que é o *para-outro*. Após apresentar o em-si e o para-si, Sartre introduz um elemento novo e decisivo que, no cenário ontológico e fenomenológico, amplifica o vínculo existente entre o ser e o nada. A iminência do para-outro, frente às estruturas primárias do para-si (presença a si, facticidade etc.) abre margem para significações diferenciadas que escapam ao domínio da subjetividade.

Sartre define o *Outro* como sendo “o mediador indispensável entre mim e mim mesmo” (Sartre, 2015, p. 290). O exemplo que utiliza para materializar essa relação ontológica é a da experiência com a vergonha. Quando alguém se sente envergonhado, assim se sente porque algo transluz, aparece, mas não diante de si mesmo, e sim diante de outro. A iminente aparição do Outro no mundo intuindo o corpo como ser do fenômeno é suficiente para que o outro formule “um juízo igual ao juízo sobre um objeto, pois é como objeto que apareço ao Outro”

(Sartre, 2015, p. 290). Desse modo, entende-se que a estrutura ontológica do para-outro é objetiva e objetificante, pois ela descreve o ser do fenômeno a partir daquilo que é apreensível pelo instrumental do cogito reflexivo.

O para-outro media a relação do *moi* consigo mesmo; e isso se dá porque o mim, quer dizer, o para-si, só é capaz de captar seu ser enquanto experiência vivida e subjetiva de uma consciência. O para-si está condicionado a esse limite. Porém, devido à aparição do outro, algo altera o sentido espontâneo da consciência. Ocorre que, enfim, ela pode ser transcendida como *objeto*; e então o ser da consciência pode ser revelado, não em si nem por si, mas em outro para além dela. Por isso, Sartre afirma que a estrutura ontológica do para-outro “revela um ser que é *meu* sem ser para-mim” (Sartre, 2015, p. 289).

O outro é *minha* consciência *fora* de mim. Por isso, sustenta a mediação, oferecendo ao para-si o que ele é objetivamente e também constituindo-o como “um novo tipo de ser que deve sustentar qualificações novas”, que não residia no interior do para-si, mas que somente existe legitimamente a partir da aparição do para-outro (Sartre, 2015, p. 290). O para-outro *qualifica* o para-si: ama, odeia, deseja etc. a consciência que está *além*, objetificando relações com o ser existente que lhe aparece. Mas, para isso se realizar, é forçoso que o para-si seja blindado da ameaça de solipsismo. O que isso quer dizer?

Segundo Vassalo “a relação com o Outro converge com a estrutura do vínculo para-si/em-si (...) na qual Sartre afirma que o desejo profundo do para-si aponta para conseguir a síntese em-si-para-si”. O para-si deseja “fundar-se”, adquirindo desse modo o estatuto atribuído a Deus. É, então, a presença do outro o que impede realizar essa síntese” (Vassalo, p. 67). Em vista disso, e endossando o que dissemos a respeito das estruturas imediatas do para-si, entende-se que o para-si fracassa ao desejar fundir o nada que ele é com o ser que pode ser, pretendendo coincidir o ser com o si que ele não é. Mas, em decorrência da aparição do para-outro, o ideal é desmascarado em sua insuficiência, pois o

outro frustra a tentativa do para-si de se completar como um ser que é o que é. O para-outro termina por expulsar o para-si da solidão ontológica e bloqueia a influência idealista, que se arroga ao direito de poder “desembaraçar-se inteiramente do conceito de Outro e provar que ele é inútil à constituição de minha experiência” (Sartre, 2015, p. 298). Para Sartre é fundamental “afirmar a existência real do Outro, ou seja, posicionar uma comunicação real e extraempírica entre as consciências” (Sartre, 2015, p. 298).

3.2 O olhar

Sartre nos fala que a comunicação existente entre duas consciências, a saber, o para-si e o para-outro, determina a seguinte verdade: “que ao menos uma das modalidades da presença do Outro a mim é a *objetividade*” (Sartre, 2015, p. 326). No entanto, se existe apenas na qualidade de objeto, o para-si que o para-outro apreende corre o risco de não ser certo, mas apenas provável, uma vez que “esta relação de objetividade é a relação fundamental entre o Outro e mim, a existência do Outro permanece meramente conjectural” (Sartre, 2015, p. 326). Porém, como o para-si que aparece é presença em pessoa, então o objeto que se forma não pode ser um sonho. O para-outro objetifica o para-si criando “conexão fundamental em que o Outro se manifeste de modo diferente daquele com que é captado pelo conhecimento que dele tenho” (Sartre, 2015, p. 327).

A objetividade que constitui o ato transcendente da consciência do para-outro só se efetiva se considerarmos que a aparição do para-si não o revela primeiramente como objetividade, e, sim, como subjetividade. De modo que a percepção que o para-outro forma do para-si refere-se por princípio a uma “entidade absoluta” situada fora do alcance do para-outro, cuja “essência deve ser a referência a uma relação primeira da minha consciência com a do Outro, na qual este deve aparecer diretamente como sujeito, ainda que em conexão comigo” (Sartre, 2015, p. 327).

A comunicação entre as consciências se realiza na medida em que para-si aparece diante do para-outro. Emerge daí um ser *transcendido*: o Outro-objeto. Porém, esse nada mais é do que Outro-sujeito, isto é, ser *transcendente*. Há uma conexão entre transcendido e transcendente, pois o objeto que o para-outro capta para além do ser existente está em igual condição de fazer o mesmo, ou seja, transcender e captar o ser como objeto, já que, ao não se resumir à objetividade, ele *também* é sujeito. Por isso, “a conexão fundamental com o Outro-sujeito deve poder ser reconduzida à minha possibilidade permanente de ser visto pelo outro” (Sartre, 2015, p. 331). Se, em face do para-outro, o para-si não é objeto provável porque é sujeito, o mesmo se aplica ao para-outro em face do para-si. Logo, todo para-si, na qualidade de sujeito, se converte em para-outro.

A relação originária que vincula o para-si ao para-outro, no entender de Sartre, não é só a objetificação e não está reduzida à “verdade ausente que visto através da presença concreta de um objeto em meu universo; é também uma relação concreta e cotidiana que experimento a cada instante” (Sartre, 2015, p. 332). Sartre chama de *olhar* o vínculo para si-para-outro, partindo da premissa de que o para-outro é aquele que vê o para-si, mas que, simultaneamente, é visto por esse para-si, que se converte em para-outro.

Todavia, é indispensável, na concepção do olhar, entender o que com efeito significa *ser visto*. Segundo Sartre, enquanto o para-si se encontra no plano imanente da experiência, ele opera em um nível não tético da consciência, vivenciando o mundo e o percebendo no circuito da ipseidade, como um além de possibilidades que a consciência nega, mas não é capaz de perceber a si mesmo como objeto. Os atos vividos pelo para-si não são por ele conhecidos; “a minha consciência adere aos atos, ela é meus atos, os quais são comandados somente pelos fins a alcançar e os instrumentos a empregar”; e, assim, o para-si se perde no mundo, sorvido por um “complexo-utensílio orientado para um fim”,

que se destaca “sinteticamente sobre o fundo de mundo” (Sartre, 2015, p. 334).

O para-si, a título de consciência irrefletida, é consciência *do* mundo, visando relacionar-se com o que está fora. “Portanto”, conclui Sartre, para ele, “o eu existe no mesmo nível dos objetos do mundo” (Sartre, 2015, p. 335). Restrita a tal condição, a consciência irrefletida não está habilitada a captar “a *pessoa* diretamente ou como seu objeto”, pois “a pessoa está presente à consciência *enquanto é objeto para outro*” (Sartre, 2015, p. 336). Tal regra exprime o seguinte princípio ontológico: “tenho consciência de mim escapando-me de mim mesmo, não enquanto sendo o fundamento de meu próprio nada, mas enquanto tendo meu fundamento fora de mim. Não sou para mim mais do que pura remissão ao Outro” (Sartre, 2015, p. 336). E, nessa remissão, o para-si se torna *nada* para-outro, ou seja, um objeto que está fora, que foge, e que jamais lhe pertencerá; e, que no entanto, ele é, mas é como ser transcendido (Sartre, 2015, p. 336).

Quem pode conhecer o para-si imerso no complexo-utensílio, perdido no mundo e padecido em seus atos, é o para-outro, através do *olhar*. Assim, o para-si existe em constante estado de perigo, sendo esse estado expressão da estrutura permanente do ser para-outro. Há perigo em ser visto porque o para-si, visível e corporalmente apreendido, é captado “como objeto desconhecido de apreciações incognoscíveis, em particular, apreciações de valor” (Sartre, 2015, p. 344). Ver o outro, então, é inferir juízo de valor que, na verdade, é “ato transcendental de um ser livre” (Sartre, 2015, p. 344) que afeta e alcança o para-si (Vassalo, 2010, p. 68); ser visto é ser constituído “como ser sem defesa para uma liberdade que não é minha liberdade” (Sartre, 2015, p. 344).

O para-outro é livre em relação ao para-si porque, em primeira instância, ele se encontra espacialmente em outro lugar. O fato é que existe *distância* que separa duas consciências. Na medida em que o para-si é aparência para-outro, ele é assim o é como componente de uma distância dada, de uma espacialidade *para* o outro. Deveras, o

outro aparece em alguma parte do espaço. Contudo, já não podemos falar de distância quando se trata do Outro-objeto. Uma vez que o para-si transcende e arranca o existente de sua imediatez, então neutraliza os dois termos da distância física entre as consciências. O que Sartre se esforça em demonstrar é que a objetificação que o para-outro faz do para-si “transcende a distância, ao mesmo tempo em que a contém” (Sartre, 2015, p. 328).

A liberdade da qual o para-outro goza se realiza, por um rigor ontológico, como “fuga permanente das coisas rumo a um termo que capto ao mesmo tempo como objeto a certa distância de mim e que me escapa na medida em que estende à sua volta suas distâncias” (Sartre, 2015, p. 329). O que o para-outro capta ele transcende e posiciona em uma distância sem parte que, por ser assim, impossibilita qualquer alcance por parte do para-si. Por outro lado, o para-si – que não se reduz a ser apenas objeto – é sujeito que, a certa distância dada, goza da mesma liberdade e transcende aquele que até então o transcendia. Ambas as consciências, para-si e para-outro, estão em pé de igualdade.

3.3 A má fé

De acordo com Monnin, “tal é o desejo e a motivação profunda do para-si: ser enfim algo ou alguém que *não se move mais*, que é aquilo que ele é” (Monnin, 2017, p. 68). Manter-se estático é pecúlio do em-si e não do para-si, porque aquilo que é está preenchido e não carece de relação com nada fora para que ele seja o que é. O desejo pelo estático é, na verdade, uma atitude que Sartre entendeu como sendo “essencial à realidade humana”, que é a autonegação da consciência chamada *má-fé* (Sartre, 2015, p. 93).

Sartre considera a má-fé uma mentira qualificada, pois agir de má-fé é mentir a si mesmo; e, quando se mente a si mesmo, a negação que ela envolve não remete a um objeto transcendente. A má-fé não quer negar a existência de outros, sejam pessoas ou coisas. Muito menos pretende ocultar dos outros aquilo que o mentiroso comum

costuma fazer. Um ato de má-fé não pode se dirigir para fora, a fim de alterar a relação entre a consciência e o mundo. Antes, a má-fé é uma negação íntima que o para-si realiza para ocultar a si mesmo diante de uma verdade que o desagrada.

Apoiando-se na estrutura da mentira, a consciência afetada de má-fé quer esconder a verdade de si, de modo que inexiste a dualidade enganador-enganado. Está em questão apenas uma consciência a ser negada: o para-si. Segue-se daí que “aquele a quem se mente e aquele que mente são uma só e mesma pessoa” (Sartre, 2015, p. 94). Logo, na má-fé, o para-si engana a si porque é de si que ele quer se ocultar, voltando-se contra si mesmo (Sartre, 2015, p. 94). E, se ele mente a si mesmo, ele próprio sabe a verdade que quer disfarçar “para poder ocultá-la de mim com o maior cuidado” (Sartre, 2015, p. 95).

Ao atentarmos para a fórmula sartreana que define o ser da consciência como sendo consciência de ser, entendemos que o para-si é sempre consciente da mentira que sustenta (Sartre, 2015, p. 95). Mentir a si mesmo é crer no que se mente; é *fé*, ou seja, “adesão do ser ao seu objeto, quando este não está dado ou é dado indistintamente” (Sartre, 2015, p. 115); e isso se efetiva como “determinação espontânea de nosso ser” (Sartre, 2015, p. 116), o que nos leva a entender que, de início, a fé é consciência não tética de si. Ao crer, o para-si vive a fé, aderindo, de imediato, a algo no qual pode se fiar.

“Mas”, adverte Sartre, “a natureza da consciência é de tal ordem que, nela o mediato e o imediato são um único e mesmo ser. Crer é saber que se crê, e saber que se crê é já não crer” (Sartre, 2015, p. 117). A consciência deve estar consciente do que crê. Por causa disso, a crença deixa de ser espontânea, se destrói enquanto tal, e se torna reflexo, ou seja, objeto. Logo, por ser o que é, a consciência nega aquilo que se diz crer. Ela transcende o vivido, fugindo daquilo que se põe como um imediato crível, provando que “nenhuma crença pode crer jamais o suficiente” (Sartre, 2015, p. 117).

O problema maior em relação à má-fé é a aparição do outro; é o perigoso vínculo para-si-para-outro; e é essa a matriz da discussão do presente artigo. Reafirmamos: “o ser-Para-si encerra complementarmente um ser-Para-outro. Quaisquer que sejam as minhas condutas, sempre posso fazer convergir dois pontos de vista, meu e do outro” (Sartre, 2015, p. 104). O para-si, ao não crer naquilo que parece crer, ou seja, que ele é o que é, que ele é um ser-Em-si, uma realidade sumariada em si mesma, é forçado a lidar com a presença embaraçadora do para-outro. O para-outro é o ponto de vista que acusa no para-si a mentira que ele intenciona ocultar na sua relação com o mundo. Está sob o poder do para-outro capturar na conduta do para-si que ela não passa de um nada.

Se o para-si fosse o que é, então a má-fé seria impossível, e o para-outro formaria um ponto de vista diferente: ele o veria como ser pétreo, como pura imobilidade. Monnin nos diz que “o para-si corre, assim, atrás daquilo que imagina ser o repouso, o fim da corrida (que, é claro, só acabará com a morte do para-si) (Monnin, 2017, p. 71). O para-outro sabe, no entanto, que o para-si é irredutível à intemporalidade, porque a consciência, em si, por sua contingência, é ser dos possíveis; logo, está inserida em um contexto temporal. Os *ek-stases* temporais que fundam o ser do para-si, e que facultam sua nadificação, afirmam que a consciência é *o que foi* e que *não é o que foi*. Por outro lado, há uma consciência que capta essa diferença, que é o para-outro, e outra que escamoteia, que intencionalmente nega sob a condição de se encobertar com sua própria mentira.

O para-si mente para si mesmo, consciente de que não é imóvel, de que não é incompleto, mas fazendo dessa crença como se fosse verdade. Ele nega considerar o passado, em admitir a mudança, fugindo e se ressentindo com sua condição existencial que é a de ser um ser que é o que não é e não é o que é. Em vista do embaraço com o tempo, o para-si deseja realizar o *ideal do ser*, para cobrir a falta da qual é

consciente – e por isso lhe é desagradável – para adequar-se consigo mesmo (Sartre, 2015, p. 105).

Sem poder crer naquilo que crê, o para-si se apodera do ideal, para tentar fazer ser o que não é, ou seja, um Em-si. A solução encontrada pelo para-si é *representar* o que não é, tanto para ele quanto para os outros. Nessas condições, o para-si só é enquanto representação de si mesmo. “Porém, precisamente, se o represento, já não o sou: acho-me separado da condição tal como o objeto do sujeito – separado por nada, mas de um nada que dela me isola, me impede de sê-la” (Sartre, 2015, p. 106).

4 Entre quatro paredes

4.1 Um teatro de situações

Sartre não hesita em reconhecer o legado de Sófocles, Ésquilo e Corneille. Porém, para ele, a grandeza desses autores resulta do fato de que as maiores virtudes e piores vícios humanos foram arrancados das sombras e iluminados diante do espírito através do conflito de caráter existente entre um ou mais personagens. A vantagem dos antigos era poder traduzir o trágico em psicodramas montando-os no palco.

No entanto, segundo Sartre, “o sustento central de uma peça não é o personagem expressado com ‘palavras de teatro’ e que só constituem nossos próprios protestos (protestos de irritação, de intransigência, de fidelidade etc.), senão a situação” (Sartre, 1979, p. 15). No entender de Sartre, a situação é a condição primeira para que qualquer cena ou personagem sejam revelados; e ele estabelece esse princípio a partir da teoria da liberdade desenvolvida em *O ser e o nada* (1943). O que significa que o teatro torna-se o veículo artístico que ilustra um problema filosófico anterior à concepção e à redação de várias peças que Sartre desenvolveu anos depois de sua obra central, como, por

exemplo, *Entre quatro paredes* (1946), que é o texto que nos interessa analisar no momento.

A analogia do teatro com a teoria de liberdade se comprova quando Sartre declara o seguinte: “se é verdade que o homem é livre em uma situação dada e que se escolhe na e por essa situação, no teatro é preciso mostrar situações simples e humanas, e as opções livres que se fazem nessas situações” (Sartre, 1979, p. 15). O que vemos é que a livre ação do personagem, em uma situação dada, não é fator determinante no teatro; não é o personagem que direciona a situação e a modifica. O personagem é a consciência em sua indeterminação, é o para-si em sua facticidade, sujeito a uma condição da qual não é fundamento, quer dizer, situado em uma liberdade para nadificar o mundo. Portanto, “a situação é uma chamada; ela nos cerca, nos propões soluções; nós devemos decidir, para que a situação seja profundamente humana, para que ela ponha em jogo a totalidade do homem, cada vez que se apresentarem situações-limite” (Sartre, 1979, p. 16).

Entre quatro paredes é exemplo singular de teatro de situação. O enredo trata do seguinte: três pessoas encontram-se trancafiadas e isoladas em um salão nobre abafado, sem janelas e espelhos. O fato curioso é que estão mortos e recém chegados ao inferno. Os fantasmáticos Garcin, Inês e Estelle foram condenados a permanecer eternamente mortos e juntos nesse lugar hostil, sem chance de fuga. Em certo momento, a perspicácia de Inês compreende o esquema da situação-limite e o revela: “estamos no inferno, nunca existe engano e não se condenam as pessoas por nada” (Sartre, 1994, p. 40).

Pelo fato de estarem no inferno, sem tortura física, como era de se prever, os mortos aguardam a chegada do carrasco, que não vem, até concluírem que o carrasco é cada um deles “pelos outros dois” (Sartre, 1994, p. 42). A partir de tal constatação, a tensão se adensa, na situação-limite, reforçada pela duplicidade espacial que Sartre concebeu, e que Issacharoff nomeou como espaço cênico e o extracênico. O extracênico é o espaço invisível, ou seja, o passado que os mortos relembram;

e o cênico é o espaço visível no qual o passado é revisto e julgado pelo carrasco (Issacharoff, 1985, p. 88).

O passado (vida) e o presente (morte) se atritam. O passado, amarrado ao presente, numa fusão de planos, assedia os três mortos e os impulsiona a torturar não o corpo, mas a consciência do outro julgando ações passadas. No entanto, o vivo é o passado, em cena, enquanto o morto está presente, negando esse presente porque crê ainda ser esse passado; sofrendo com o apego ao ser que não é mais. Por isso, está morto no presente: o passado – que não é mais – está presente, mas como representação (Issacharoff, 1985, p. 88).

Sem poder viver tal passado, o morto mantém a estrutura da má-fé. Esta, por sua vez, é uma *escolha*, um modo negativo de exercer a liberdade: a exigência de fidelidade ao “era” contido no passado (Sartre, 2015, p. 619). Isso significa que os mortos se amarram à vida que lhes falta e dissimulam a dinâmica temporal que constitui a estrutura do para-si. Portanto, fogem de ser quem são, negando-se e mentindo que são tais como foram, tendo o outro como testemunha/juiz de uma fé impossível: que o para-si é em-si.

Issacharoff realça a dinâmica da temporal na peça de Sartre. Para ele, passado e presente se justapõem, excluindo o futuro. Se bem notarmos, os três mortos estão privados de um “adiante”. O futuro, sendo expressão do possível, não se realiza no drama porque, conforme dito, para haver futuro é preciso estar presente para negar o presente e fugir do passado, rumo ao ser faltado que o para-si alveja. Mas os mortos se amarram ao era porque sustentam a fé de que são em-si, de que há identidade entre o ser e seu si. Como não podem ser si mesmos, estão coisificados. Logo, nada falta a quem é coisa. Por isso, o futuro é negado. Tanto na vida quanto na peça, entre os mortos inexiste o possível e não resta chance de descomprimir o ser e modificá-lo para ser outro; permanecem ossificados, inertes. “Não há mais esperança”, desabafa Garcin (Sartre, 1994, p. 26).

4.2 O inferno são os outros

Dissemos que a categoria espacial desempenha papel proeminente no teatro de Sartre, e que, na verdade, isso se dá não só como expediente dramático, bem como se insere no contexto da sua teoria da liberdade. Para quem declara que “não há liberdade a não ser em situação e não há situação a não ser pela liberdade”, quer dizer que não só o espaço está apto a fundar a liberdade, mas que, em igual medida, a liberdade funda o espaço (Sartre, 2015, p. 602). A bem dizer, o espaço é a extensão que determina o *aí* da consciência para que ela seja o que é: um nada, um ser dos possíveis. O espaço é o fato absoluto, de pura contingência, que forma o *fundo de mundo* auxiliar ou adverso para o qual a consciência está posta, lançada (Sartre, 2015, p. 604). Todavia, é no *sentido* do espaço, visando as aparições que nele ocupam que a liberdade se efetiva através da contingência da consciência. Por isso, Sartre declara que “resistências e obstáculos só têm sentido na e pela livre escolha que a realidade humana é” (Sartre, 2015, p. 602).

O salão nobre é o termo que situa três consciências. Garcin, Inês e Estelle são três para-sis circunscritos em um plano, frente ao qual se dá uma relação que exige do para-si sua atuação nadificadora. O que significa que, no espaço, os mortos não são seus próprios fundamentos. A facticidade da consciência os condiciona. No entanto, como para-sis, estão habilitados para fundar seu próprio nada, exercendo a liberdade no espaço. Nenhum deles escolheu o *aí* do ser, mas ninguém está impedido de relacionar-se com os istos dispostos nele e modificá-los à sua maneira. Porém, o que ocorre é que a situação de clausura os induz ao uso indevido da liberdade, e, por isso, escolhem negar a si e se mascarar diante dos outros, ainda que a luz do ambiente permaneça acesa o tempo todo.

Além do campo restrito, dado na extensão, o para-si se vê limitado por outro fator contingente que é o *passado*. O passado condiciona o para-si, enquanto cogito, pois, sem o ser que ele era, sequer está apto a perceber e refletir o que é. O passado é a *presença* do para-si (Sartre,

2015, p. 610); e consciência da presença. Então, por haver tamanha amálgama temporal, toda ação presente do para-si visa o possível, o futuro, que é separar-se do passado *a partir* do passado do qual é consciente e quer destruir (Sartre, 2015, p. 610). Sendo assim, Sartre organizou a dramaturgia da peça conflitando o passado vivo com o presente morto, fazendo com que os condenados sofram com o peso de suas ações.

No plano presente, quando o para-si está morto, o passado, aderente ao seu ser, vem à tona como relato pesaroso que os mortos fazem da vida pretérita. Garcin sofre porque desertou durante a guerra e torturou a esposa; Inês sofre porque se suicidou com a namorada, e Estelle sofre porque matou o filho. O relato, no entanto, tem testemunhas; é feito mediante o olhar de alguém que vê o sujeito narrador agonizar com o passado. Em vista disso, constata-se que, dentro de certos limites, os para-sis são livres para agir, mas alienados quando se trata da presença do outro. Pois, o outro é o para-si fora, em outro alguém, quando o alguém objetifica o para-si, a partir da distância sem espaço que é posta.

Nenhuma extensão aliena o para-si do para-outro. Independentemente de qualquer espaço, o outro lançará olhares na direção do para-si, formando juízos sobre esse ser que aparece e, por conseguinte, é visto. Ser visto é condição real e não conjectural do para-si, pois há um sujeito, um existente, em questão objetificando este que aparece para ele. Mas, na peça, Garcin é o para-si solipsista que crê evadir da presença do outro, escondendo-se ou calando-se. A implacável Inês o desperta, dizendo que aquela crença é “infantilidade”, pois a inalienável existência do outro é sentida “até os ossos” (Sartre, 1994, p. 51).

Assim, nem o para-outro é descartável, nem o Outro-objeto que o para-si forma o é. É impossível evadir do olhar. Por isso, Sartre situou a peça em um ambiente fechado, do qual o para-si não pode fugir fisicamente; seu corpo é visto a certa distância mais ou menos próxima padecendo do passado. Mas esse limite não basta: é preciso considerar

outro, ainda mais angustiante, que é a objetificação. Pois ela se dá a uma distância sem partes na relação para-si-para-outro que também bloqueia desejos escapistas e deixa o para-si vulnerável sob o olhar do outro, já que ele não alcança a subjetividade que consiste o objeto. É por essa razão que Garcin se perturba com o que dizem sobre ele, com o objeto formado na consciência do outro. O que o outro, que é sujeito, pensa do para-si, se perde na livre subjetividade da consciência, e, por isso, é incapturável (Sartre, 1994, p. 52).

Enquanto sujeito, o para-si é aquele que olha; e, nessa condição, é livre para captar a presença do outro e capturá-lo, quando o objeto que somente ele é capaz de conceber revela algo do para-si que não está sob seu poder. Então, cada para-si se converte em *espelho* do outro, como ocorre na cena em que Inês se faz de refletidora de Estelle. Sartre nos mostra que a objetividade do para-si se aprisiona no espelho físico, como mera imagem refletida, estática e viciada; mas que, por meio do olhar do outro, ela é fiel, como nenhum espelho físico poderia ser (Sartre, 1994, p. 46). O para-outro, ao coincidir com o para-si, que é ser dos possíveis, transcende o imediato naquilo que vê, transpondo-o para um plano além, que só ele acessa. Logo, o para-outro aprisiona o para-si em um objeto. Porém, encarcerado na consciência, ele é livre para conceber e refletir o que quiser desse para-si que vê. A agonia que o para-si vive com o passado, fugindo dele, mentindo para si, o para-outro testemunha, formula juízos e os retém no silêncio da subjetividade.

No entanto, o silêncio é quebrado. É o que ocorre durante a peça. A todo momento, os para-sis estão servindo de para-outro: são espelhos que refletem e revelam, com um olhar devorador e embaraçoso, as mentiras que não podem ser escondidas. Frente ao para-outro, que o para-si não se desvencilha, a má-fé não se sustenta: “estamos entre nós”, diz Inês (Sartre, 1994, p. 40). Sendo assim, Estelle é constrangida a representar a pudica, Garcin, o herói, e Inês, a indiferença. Eles se interrogam e se nadificam a tal ponto de exaustão e em um movimento crescente que Garcin é forçado a soltar a frase detonante da peça:

“o inferno são os outros” (Sartre, 1994, p. 93). O inferno é o outro pelo modo como a liberdade do para-si nega o espaço e o passado, que são os dados concretos do existir, e como o para-si luta para não admitir que a relação com o para-outro é inalienável.

5 Considerações finais

No decurso do artigo, destrinchamos a dupla noção de consciência, tal como nos propusemos, e entendemos que inexistente para-si isolado da presença do para-outro. A lição que Sartre nos ensina é a de que o solipsismo é a ilusão que o idealismo quis enraizar na filosofia, mas que perdeu eficiência com o advento da fenomenologia. Aprendemos com essa pesquisa que a consciência não se relaciona com o mundo encapsulada em seu ser, pois não há consciência que seja em-si, exceto como ideal inatingível do para-si. Antes, a consciência, sendo um nada, se dirige ao mundo, se abre a ele, em uma relação negativa.

Por essa razão, o ato de negar se volta tanto na direção de si quanto na direção de outros que existem na mesma condição. Vimos que, se o para-si nega a si mesmo, e nega o aí em que se situa, se manifesta a má-fé. Por outro lado, se nega outro para-si que vê concebe um objeto, que é reflexo daquilo que o para-si é incapaz de capturar. Com a aparição do Outro, o para-si se ilumina como algo que escapa ao seu domínio, através do olhar. O para-si transcende, vai habitar fora; e mais: pode ser negado pelo ato ontológico inerente a uma consciência tética que o posiciona como objeto, como algo que a liberdade dessa consciência estranha capta, captura, e, portanto, o aliena e o mantém sob sua guarda.

Na peça vimos a dimensão angustiante que a relação para-si-para-outro se dá, a partir do momento em que os personagens se encontram situados entre o passado vivo e o presente morto. Nessas condições, devem conviver eternamente juntos, sendo um o espelho do outro, ou seja, a consciência objetiva que ao outro falta. É pelo embaraço

do olhar que se acusam condutas de má-fé que o para-si escolhe em relação ao passado, tentando ser o que não é mais. Sartre recorre ao auxílio do texto ficcional para nos mostrar o quão estamos atados a essa condição, que só se torna infernal dada a forma com a qual fazemos uso da liberdade frente o olhar do outro. Na qualidade de seres livres, podemos, então, engessar as relações com o mundo, reforçando a má-fé, tal como Garcin, Inês e Estelle, ou, então, assumir o peso das nossas escolhas, e transcender rumo ao futuro.

Referências

- COX, Gary. *Compreender Sartre*. Trad. Helio Magri Filho. Petrópolis: Vozes, 2007.
- ISSACHAROFF, Michael. “O visível e o invisível: Huis clos” in: *O espetáculo do discurso*. Paris: J. Corti, 1985.
- MONNIN, Nathalie. *Figuras do saber: Sartre*. Trad. Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
- SARTRE, Jean-Paul. *Huis clos suivi de Les mouches*. Paris: Gallimard, 1994.
- SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada*. Trad. Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 2015.
- VASSALO, Sara. *Dos sujetos de la enunciación en Jean-Paul Sartre*. Buenos Aires: Quadrata, 2010.

Canais e lagos: reflexões sobre a estética da obra artística de Gustavo Leite

Jeronimo Silva¹, Vitória Safi A. Lima² & Anderson Diego da S. Almeida³

DOI: <https://doi.org/10.58942/eqs.243.05>

1 Introdução

Gustavo Guilherme de Pontes Leite (*in memoriam*), filho de Braulio Leite e Edna Pontes, nasceu em 26 de janeiro de 1963. Durante a infância, cresceu cercado por arte, o que foi um impulso para que ele se tornasse, aos 22 anos, diretor artístico: o mais jovem a ser nomeado para a função na Fundação Teatro Deodoro em Maceió, atual Diretoria de Teatros de Alagoas (DITEAL).

Enquanto artista, tinha um vasto currículo nas artes, sendo iluminador, cenógrafo e figurinista – atividade desempenhada nos seus últimos anos de vida – mas, também desempenhou funções de extrema relevância como produtor cultural e diretor artístico com sua empresa Urdimento Produções pelo Brasil.

¹ Professor, artista da cena e visual, diretor artístico e produtor cultural. Licenciado em Dança pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL).

E-mail: jeronomosilva156.jns@gmail.com

² Artesã e bailarina clássica. Graduanda em Dança pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL). E-mail: vi.safi12@gmail.com

³ Doutor em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV/UFRGS). Docente de Poéticas e Visualidades do Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes da Universidade Federal de Alagoas (ICHCA/UFAL). E-mail: anderson.diego@ichca.ufal.br

Com sua empresa, Gustavo Leite fez feitos inimagináveis para a época no estado de Alagoas. Ele foi responsável por construir a *Vila Cenográfica Quilombo dos Palmares* na Serra da Barriga, em União dos Palmares, e o projeto *Velas Artes* na cidade de Maceió.

Figura 1 – Foto de Gustavo Leite



Fonte: Silva; Lima; Almeida, 2024

Foi brutalmente assassinado em meados do final de agosto de 2002, em uma de suas viagens a trabalho para o município alagoano de Piaçabuçu-AL. Atualmente, como forma de homenagem ao seu legado, Gustavo Leite dá nome ao teatro do Centro de Convenções da Cidade de Maceió e a premiação dos melhores artesãos alagoanos entregue pelo Museu Théo Brandão (MTB).

2 Caminhos entre as lagoas: do passado ao contemporâneo

O ato de vislumbrar a prática da estética clássica, nos repertórios de balé, é algo que o Ballet Íris de Alagoas permeou ao longo do tempo em Maceió. Durante sua jornada, o balé comandado por Eliana Cavalcanti⁴ contou com os serviços do artista Gustavo Leite nas produções das visualidades dos espetáculos. Os procedimentos pré-produção, como de costume, eram: Eliana escolher a temática e desenvolver as coreografias para o espetáculo do Ballet Íris de Alagoas; Gustavo Leite ficava responsável por toda a parte visual. Assim, ambos tinham uma parceria muito grande nos trabalhos “(...) um real casamento de ideias” (Cavalcanti, 2008, p. 333).

Com a data marcada e o local, os estudantes Jeronimo Silva e Vitória Safi Lima foram a procura de material para construção da saia. Todavia, antes de ir a campo procurar utensílios, vale salientar que foi feita uma curadoria com o Prof. Dr. Anderson Diego Almeida e decidido que a saia seria confeccionada com cordas, seguindo a inspiração do figurino de Canais e Lagoas (...) (Silva; Almeida; Lima, 2024, p. 6).

O que nos trazem à reflexão sobre como o dançar e produzir a estética clássica do Ballet Íris Alagoas, assim como o fazer cenográfico de Gustavo Leite, serviram de inspiração para uma criação artística na

⁴ Escritora, coreógrafa e diretora do Ballet Eliana Cavalcanti, assim, como também foi do Ballet Íris de Alagoas.

contemporaneidade, buscando novamente unir desse modo, como no passado, o clássico à cultura popular afro-alagoana. A estética de dançar o clássico, com um figurino construído em consonância com a matéria-prima que compõe os rituais de axé, sendo um elo que buscava ligar as informações que construíram as Alagoas, em grau de paridade e equivalência, contudo, saindo do lugar a apropriação cultural, assumindo os entrelaces pluriculturais (Santos, 2021) e as interfaces de um trânsito que tentar costurar as estéticas eurocêntricas com as afro-diaspóricas que dominam em sua maioria as identidades do país.

Figura 2 – Jeronimo Silva performando Mercado das Águas



Fonte: Foto de Washington da Anunciação, 2024.

Ao que se deixa subscrito nas entrelinhas com o trabalho de Gustavo Leite, no figurino de *Canais e Lagoas*, torna-se evidente na materialização da ação performática de *Mercado das Águas*, onde não apenas há as leituras pelos entremeios, mas, a realidade do que se quer deixar ver, passar e perpassar.

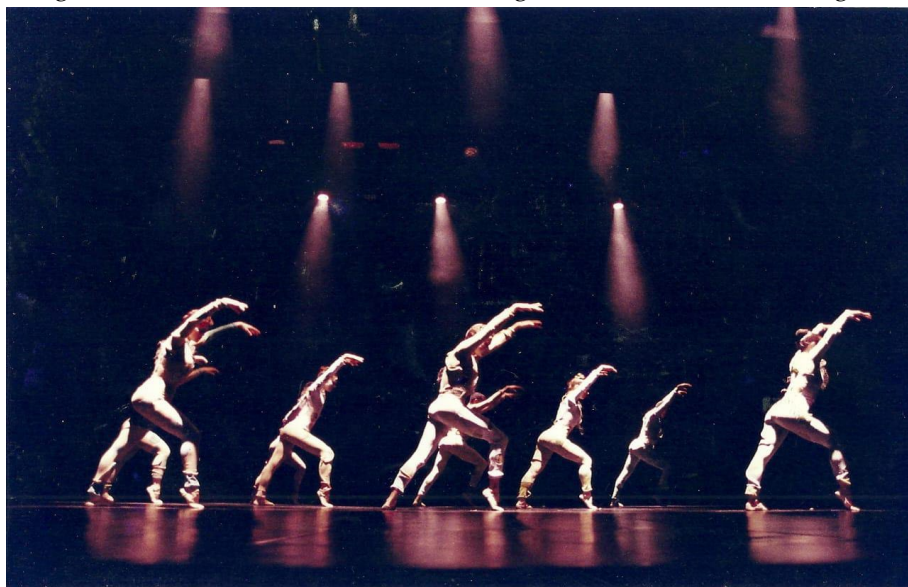
3 Imagens do mangue

A obra artística de Gustavo Leite tinha características fortes e latentes que criavam uma identidade no seu fazer artístico. Tais

paridades afirmam Alagoas como o maior berço de inspiração do artista, que em suas obras artísticas não procurava matérias ou referências de fora, mas sim as do seu local, um sublime admirador da cultura popular, e deixou isso evidente no figurino de *Canais e Lagoas* para os bailarinos do Ballet Íris de Alagoas.

Usando da sua criatividade, conhecimento e técnicas, Gustavo produziu o figurino de *Canais e Lagoas* inspirado no mangue que cerca a cidade de Maceió. O artista criou o cenário imagético do manguezal no corpo dos bailarinos referenciando os galhos, raízes e a lama, como podemos ver na figura abaixo.

Figura 3 – Bailarinos do Ballet Íris de Alagoas dançando *Canais e Lagoas*



Fonte: (Silva; Almeida; Lima, 2024)

A proposta de Gustavo Leite para o figurino era cumprir com a criação imagética da proposta temática, traços ligados à beleza não era sua prioridade enquanto artista, no entanto, a ideia atingia um nível do sublime e da contemplação do público que via o corpo em movimento na cena dançando o mangue, sejam nas linhas corpo, sejam nas inten-

cionalidades visuais. Ele propôs um estado de experiência ao espectador. Esta que entendemos a partir das palavras de Chevisterase:

Tal Experiência Estética caracteriza-se pelo abandono da individualidade e pela contemplação do mundo independente do princípio de razão que condiciona a percepção ordinária dos objetos. Trata-se de uma suspensão momentânea de todos os interesses volitivos, de todos os desejos, caracterizando-se por um estado de conhecimento e profunda tranquilidade, livre de todo o sofrimento. (Chevisterase, 2013, p. 17)

Visando a ambiguidade como valor, os artistas contemporâneos voltam-se consequentemente e amiúde para os ideais de informalidade, desordem, casualidade, indeterminação dos resultados; daí por que se tentou também imposta o problema de uma dialética entre “forma” e “abertura”: isto é, definir os limites dentro dos quais uma obra pode lograr o máximo de ambiguidade e depender da intervenção ativa do consumidor, sem contudo deixar de ser “obra”. Entendendo-se por “obra” um objeto dotado de propriedades estruturais definidas, que permitam, mas coordenem, o revezamento das interpretações, o deslocar-se das perspectivas. (Eco, 2015, p. 22-23)

Como um viés que pode despertar os processos da sua construção e para além disso, as urdiduras do impacto visual em cena, buscando entender a obra artística de Gustavo Leite, como um objeto dotado de estruturas, camadas e referências à ancestralidade afro-alagoana que permeiam o solo caeté.

4 Discutindo interfaces entre o popular e o erudito:

Gustavo Leite em cena

*Já me falaram desse tal de erudito
Mas meu negócio é a cultura popular
(Potiguaras Gurani, 2012, Krystal)*

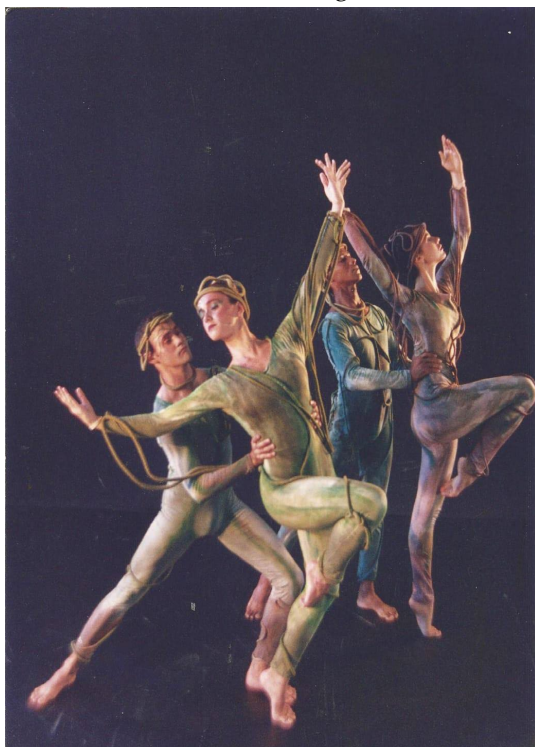
As palavras cantadas da cantora potiguar Krystal nos levam a reflexão dos campos sócio-artísticos que existem no Brasil, o que torna um pilar muito forte de discussão sobre institucionalização, mercado e economia das Artes. Em Alagoas, a terra de berço ancestral, banhada por duas grandes iabás, Oxum e Iemanjá, de um lado, água doce, e do outro, água salgada.

A disputa por espaço atualmente é visivelmente ilustrada pela divisão das escolas de balé e os grupos culturais. Dentro deste contexto, essa pesquisa não busca criticar nenhuma das interfaces, porém busca refletir sobre elas e como Gustavo Leite foi o artista que uniu o popular e o erudito.

Gustavo Leite trabalhou anos para as escolas de balé de Maceió, no entanto, o seu fazer artístico tinha um diferencial. O artista buscava dentro das raízes das terras alagoanas os materiais necessários para construir as visualidades cênicas dos espetáculos, e deixou isso evidente no figurino de *Canais e Lagoas*. Onde com matéria-prima ligada as matrizes estéticas afrodescendentes ele construiu a vestimenta do balé e conseguiu fazer uma união entre os saberes populares dentro da estética da dança clássica.

Visualizando a Figura 4 (abaixo), conseguimos identificar o uso de cordas e amarrações pelo corpo dos bailarinos, o que Gustavo projetou para construir a imagética do mangue, usando como inspiração as raízes que sobressaem e compõem o visual do mangue do norte de Maceió. O artista usou das cordas e das amarrações para interpretar a imagem das raízes pelo corpo dos bailarinos, trazendo assim a imagem real à cena através do material e da cor.

Figura 4 – Dançarinos do Ballet Íris de Alagoas em Canais e Lagoas (1999)



Fonte: (Silva; Almeida; Lima, 2024)

Tal pensamento acima descreve bem o solo alagoano, onde é berço de uma cultura popular, mas, nos deixa a reflexão sobre qual estética que a cidade tem, e qual é a que ela consome. Sendo Gustavo uma referência para refletir sobre essa produção imagética da arte alagoana e quais caminhos ela busca.

Pensar nas interfaces entre popular e o erudito é, certamente, trazer à tona o pensamento da divisão de classes, onde se tem uma divisão socioeconômica, política e cultural que busca valorizar e evidenciar os traços da técnica e do pensamento norte-eurocêntrico. Não temos a técnica nesse estudo, ou Arte Clássica como algo ruim, mas visualizamos a supervalorização dela em Alagoas como algo inerente às raízes desse solo que é descrito por Almeida como:

(...) descreve Alagoas como um lugar onde a história e a cultura encontram campo fértil para semeadura. Nessa concepção, podemos afirmar que a cultura popular não se faz apenas de emblemas e de formas estereotipadas pela sociedade, mas também se encontra nos feitos dos nossos heróis, na forma de pescar, no suor dos operários, na sensibilidade dos nossos artistas e na alma dos antepassados e na fé dos vivos. (Almeida, 2016, p. 65)

Os apontamentos feitos por Almeida (2016) emergem a reflexão de quais raízes, antepassados e matrizes estéticas estamos referenciando. Gustavo Leite foi, certamente, o artista que compreendeu essas imbricações entre o erudito e o popular, entretanto, sempre buscou em seu lugar.

O referido artigo buscou apresentar as referências que cercavam o fazer Gustavo Leite. Trazendo também menções do que se acredita ser sua obra estética afro-alagoana e de como isso destacou o seu trabalho, que permeia o espaço-tempo e serve como modelo para outros artistas e suas criações.

Também entendemos que apesar de ser muito ligado ao balé e à estética clássica, Gustavo Leite foi um dos precursores no fazer da arte popular alagoana, pois, ainda em meados do começo dos anos 2000, ele já usava as referências afro-alagoanas e as usavam como fonte principal de estudo, trabalho e criação. Portanto, este artigo é apenas um ponto de partida para compreensão do que foi Gustavo Leite e dos projetos que reverberam na contemporaneidade. Produzir *Mercado das Águas* através das referências buscadas pelo cenógrafo, diz muito da importância e do lugar que Gustavo deve ocupar na Arte Alagoana. O silêncio sobre sua imagem, nesta pesquisa, é mais um de tantos barulhos que ela propõe.

Referências

- ALMEIDA, Anderson Diego da Silva. Entre linhas e pincéis, a estética afroalagoana. In: *Anais do 29º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Goiânia: Anpap, 2020;
- ALMEIDA, Anderson Diego da Silva. A cultura popular alagoana na arte e no ofício do axé. In: ALMEIDA, A. D. S.; et. al. *Cultura popular: artigos sobre folclore*. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2016;
- CAVALCANTI, Eliana. *50 anos de plié: memórias de uma alabucana*. 1ª edição. Editora Edições Catavento: Maceió. 2008;
- CAVALCANTI, Eliana. *Imagens do Iris*. 1ª edição. EDUFAL: Maceió. 1999;
- CHEVITERASE, Leandro. A experiência estética em Schopenhauer: conhecimento e libertação do sofrimento. In: SESC, Departamento Nacional. *Arte e Ruptura*. 1ª. ed. Rio de Janeiro: 2013;
- DANTO, Arthur. *O abuso da Beleza: a estética e o conceito de arte*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015;
- DANTO, Arthur. *O descredenciamento filosófico da arte*. Trad. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014;
- ECO, Umberto. *Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. Giovanni Cutolo, et al. 10ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2015;
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução: Maria Helena Nery Garcez – 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1997;
- PIMENTA, Olimpia. Arte além das obras de arte: Nietzsche e a estética da existência. In: SESC, Departamento Nacional. *Arte e Ruptura*. 1ª. ed. Rio de Janeiro: 2013;
- SANTOS, Inacyra Falcão dos. *Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. 5ª ed. Curitiba: Editora CRV, 2021;
- SILVA, Jeronimo; ALMEIDA, Anderson Diego; LIMA, Vitória Safi. Canais e Lagoas: reflexões sobre a obra artística de Gustavo Leite. In: *Caderno de Resumos do XX Encontro Nacional da Pós-graduação em Filosofia (ANPOF)*, v. 2, p. 497-498. Universidade Católica de Pernambuco – UNICAP. Recife: Instituto Quero Saber, 2024. Disponível em: <https://institutoquerosaber.org/editora117>. Acessado em: 05 de dez. de 2024;
- SILVA, Jeronimo; ALMEIDA, Anderson Diego; LIMA, Vitória Safi. NÓS E AMARRAÇÕES: o saber ancestral em dançar Gustavo Leite. In: *Anais do*

Quinto Seminário Internacional Corpo e Processos de Criação em Artes da Cena: Saberes da África, p. 1-12. Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN. Natal: Even3, 2024. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/v-seminario-internacional-corpo-e-processos-de-criacao-nas-artes-da-cena-saberes-da-africa-466959/884011-nos-e-amarracoes--o-saber-ancestral-em-dancar-gustavo-leite/>. Acesso em: 22/12/2024;

SILVA, Jeronimo; ALMEIDA, Anderson Diego; LIMA, Vitória Safi. Gustavo Leite e as relações ancestrais do figurino de Canais e Lagoas. In: *Anais do XIII Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas*, p. 1-13. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Campinas: Even3, 2024. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/simposiolum2024/790031-gustavo-leite-e-as-relacoes-ancestrais-do-figurino-de-canais-e-lagoas/>. Acessado em: 07 de dez. de 2024.

Tema da música em Tomás de Aquino: investigação da música e da beleza

João Lázaro Ribeiro Caixeta¹

DOI: <https://doi.org/10.58942/eqs.243.06>

1 Introdução

A seguinte exposição tem como objetivo a investigação da manifestação da beleza mais especificamente no contexto da musicalidade, partindo da filosofia de Tomás de Aquino. Em primeiro momento investigar-se-á os conceitos ou caracteres objetivos do belo (*pulchrum*) que se manifesta através da “proporção” (*proportio*), “integridade” (*integritas*) e, por último, “claridade” (*claritas*). No processo da exposição abordar-se-á outros autores os quais acrescentarão na discussão e investigação acerca da música e da beleza. Essa possui, de fato, seus caracteres objetivos manifestos aos sentidos e às capacidades cognoscente, i.e., as capacidades de conhecimento do ser humano. Outrossim, realizar-se-á uma exposição da beleza em sua relação de *forma* e *matéria*. Tendo isso sido realizado, será proposta uma interpretação sobre o belo e como pode-se entendê-lo manifesto na música. Não menos importante, brevemente será feito uma análise sobre o que Tomás diz acerca da música na *Suma de Teologia*, II, q. 91, a. 2, em tal artigo Tomás postula a importância e utilidade dos louvores no contexto da igreja. A partir desta, se verá como é possível afirmar uma reflexão entre arte e

¹ Graduando em Filosofia pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

Email: joaolrcaixeta@gmail.com

ente humano na relação de uma bela música em suas características (*proportio, integritas, claritas*) às capacidades cognoscentes. Nessa posição não será descartado a importância dos sentidos e a relação entre *forma* e *matéria* tão essencial para essa interpretação.

2 O belo manifesto no mundo

A fim de que se entenda melhor o conceito da beleza manifesta no mundo, pode-se voltar à obra “Arte e Beleza na Estética Medieval” de Umberto Eco. Eco (1989, p. 106-107) afirma que para Aquino a beleza seja causa e consequência da relação entre *forma* e *matéria*, e que dessa relação se retira conceitos como a “integridade”, “proporção” e “clareza”. Cada um destes conceitos possui seu papel nessa relação que manifesta o belo ou a beleza.

Para dar continuidade ao trabalho, é necessária uma breve exposição da relação entre *forma* e *matéria*, pois é dessa relação que advém os conceitos. Para que essa relação seja fundamentada, urge o entendimento de que a *forma* diz a respeito ao que a coisa *é* e está em *ato* que dá identidade e atualiza a *matéria*. Ademais, a *matéria* diz a respeito do que a coisa *é feita*, é um substrato ou um componente potencial que está em *potência* ao *ato*, como em *Sentença da Metafísica*, lib. 7 l. 2 n. 9. “Portanto, ele diz primeiro que a espécie, isto é, a forma, é anterior à matéria. Pois a matéria é um ser em potência, e a espécie é o ato dela. Ora, o ato é naturalmente anterior à potência”.² Assim, *matéria* e *forma* pertencem à teoria hilemórfica, da palavra grega *hyle* para “matéria” e *morphé* para “forma”. Essa teoria busca explicar a composição das substâncias. Ademais, a teoria almeja o conhecimento do que há de mais íntimo ou fundamental nas coisas, isto é, busca entender o que faz uma substância ser o que ela é.

² Tradução minha. Dicit ergo primo, quod species, idest forma, prior est materia. Materia enim est ens in potentia, et species est actus eius. Actus autem naturaliter prior est potentia.

Em *S. theol.*, q. 5, a. 4, ad.1, Tomás escreve acerca do belo e do bem:

Quanto ao primeiro há de dizer que o belo e o bem, no sujeito, são o mesmo, pois estão fundados sobre a mesma coisa, evidentemente sobre a forma, e por isso, o bem é louvado como belo. Mas são racionalmente diferem-se. De fato, o bem propriamente refere-se ao apetite, é, portanto, bem aquilo que todos procuram alcançar. E, portanto, há a razão de fim, pois o apetite é quase como um movimento até a coisa. O belo por outro lado refere-se à capacidade cognoscitiva, pois chamam-se de belas coisas as quais agradam a visão. Donde o belo consiste em uma devida proporção, pois a sensibilidade deleita-se nas coisas em devida proporção, como se a si semelhantes. Pois a sensibilidade é uma certa razão, como toda virtude cognoscitiva. E porque o conhecimento se dá por assimilação, a semelhança, porém, diz respeito à forma; o belo pertence, propriamente, à noção de causa formal.³

De fato, nessa passagem observa-se que o belo e o bem se identificam quando considerados em relação ao sujeito, porque ambos se baseiam na *forma*. Ou seja, aquilo em *ato* que organiza o ser, que é a base do que consideramos belo ou bom. Como resultado, o bem pode ser louvado como belo, já que sua forma é elogiada por ser agradável ou adequada. Apesar de terem a forma como fundamento, eles diferem-se. Ao se voltar ao belo tratado aqui, vê-se que ele está relacionado tanto às capacidades cognoscitivas quanto ao espírito ou razão humana. Algo é considerado belo quando, ao ser percebido, agrada os

³ Tradução minha. Ad primum ergo dicendum quod pulchrum et bonum in subiecto quidem sunt idem, quia super eandem rem fundantur, scilicet super formam, et propter hoc, bonum laudatur ut pulchrum. Sed ratione differunt. Nam bonum proprie respicit appetitum, est enim bonum quod omnia appetunt. Et ideo habet rationem finis, nam appetitus est quasi quidam motus ad rem. Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam, pulchra enim dicuntur quae visa placent. Unde pulchrum in debita proportionem consistit, quia sensus delectatur in rebus debite proportionatis, sicut in sibi similibus; nam et sensus ratio quaedam est, et omnis virtus cognoscitiva. Et quia cognitio fit per assimilationem, similitudo autem respicit formam, pulchrum proprie pertinet ad rationem causae formalis.

sentidos e agrada o espírito humano através de suas operações. A beleza, então, está conectada à forma proporcional, ou seja, aquilo que é bem proporcionado que agrada aos sentidos por percebê-lo harmônico.

Dessa forma, ela consiste na “proporção devida”, porque os sentidos humanos se deleitam com aquilo que é proporcionado adequadamente aos seus sentidos, de uma forma que parece semelhante a eles próprios. Isso ocorre porque os sentidos, assim como toda virtude cognoscitiva, são, em certo sentido, uma forma de “proporção”. A beleza depende, portanto, da “causa formal”, pois o conhecimento envolve assimilação. Isto é, o ato de conhecer implica que o conhecedor assimile ou se aproxime da forma do objeto. Como o belo está vinculado à forma, ele se relaciona diretamente com a causa formal.

Assim, se torna claro a posição do belo e bem no sujeito e a relação entre *forma* e *matéria* quanto a isso. Para que o objetivo do trabalho seja cumprido, que é sobre a relação da beleza, os conceitos como “proporção”, “integritas” e “claritas” não serão minuciosamente abordados e fragmentados nesse trabalho. Contudo, nota-se que da relação entre *forma* e *matéria* advém caracteres objetivos como os de (i) “proporção”; (ii) “integridade”; e por último, (iii) “clareza”. (i) Quanto ao primeiro, a “proporção” é dita pelo Edgar Roberto Kirchof em sua obra “A estética antes da Estética”, (2003, p. 119) como aquilo que está em conformidade com seu fim intrínseco que é determinado por sua *forma*. A partir dessa análise de Kirchof, pode-se compreender que a “proporção”, seja uma causa ou característica do belo, assim como os outros conceitos os quais serão abordados em seguida. Tomás em *Sentença sobre a Alma*, lib. 1 l. 9 n. 13, escreve:

Pois a proporção desta maneira não é a forma, assim como os próprios acreditavam, mas é a disposição da matéria à forma. E se toma-se propriamente a harmonia da composição como por disposição, corretamente segue-se que a disposição tendo permanecido da matéria a forma permanece à forma, e tendo a disposição sido destruído,

remove-se a forma. Não, todavia, que a harmonia seja a forma, mas a disposição da matéria à forma.⁴

Nessa passagem, entende-se a harmonia ou “proporção” como a disposição adequada da matéria. Tem-se que enquanto essa disposição permaneça, a forma continue a existir. Mas, se essa disposição for destruída, ou seja, se a matéria perder sua organização necessária, a forma também desaparecerá, isto é, o ser deixará de existir como tal. Assim, reafirma-se que a harmonia não é a forma, mas apenas a maneira como a matéria está preparada para receber a forma. Em outras palavras, a “proporção” diz a respeito de como a matéria relaciona-se quanto à forma. Não nos cabe aqui definir mais extensamente a proporção entre qualitativa e quantitativa. Mas entende-se que a “proporção” se relacione muito mais quanto ao objeto e os sentidos humanos do que o objeto às capacidades cognoscentes do espírito.

(ii) Quanto ao segundo, Tomás em *S. theol.*, I, q. 73, a. 1 e em *Sentença sobre a alma*, lib. 2 l. 8 n. 9, diz que a “perfeição” primeira se dá de acordo com a perfeição de sua substância, que atua como *forma* do todo e resulta na “integridade” das partes. Assim, ela relaciona-se com aquilo que ele deve ser, e de acordo com isso a realização dele diz de acordo à sua perfeição. Essa pode tanto ser corrompida pelo excesso ou pela falta para, tornando-se carente de “proporção” no excesso ou falta. Kirchof (2003, p. 119) escreve que a “integridade” se refere a capacidade de manter o objeto atual em relação à forma, ele tendo tudo que lhe é necessário para que esteja em potência à *forma*.⁵ A “integridade” também pode ser entendida como “perfeição”, assim como diz Eco.⁶

⁴ Tradução minha. Sed hoc non sequitur; quia proportio huiusmodi non est forma, sicut ipsi credebant, sed est dispositio materiae ad formam. Et si accipiatur proprie harmonia compositionis pro dispositione, bene sequitur, quod manente dispositione materiae ad formam manet forma, et destructa dispositione, removetur forma. Non tamen quod harmonia sit forma, sed dispositio materiae ad formam.

⁵ Teixeira, 2018, p. 123

⁶ Cf. Eco, 1989, p. 110-111.

(iii) Quanto ao terceiro, Kirchof (2003, p. 120) escreve que a “clareza” se refere à inteligibilidade da forma a qual há em todo o objeto de acordo com a faculdade cognoscente daquele que o percebe. A “clareza” diz respeito à forma de acordo como ela se apresenta à faculdade cognoscente. Aquilo que é manifesto é claro,⁷ pois tornar-se-á claro às potências cognoscitivas. Este conceito simboliza a manifestação ou ato da beleza, de acordo com a relação entre *forma* e *matéria*.

Agora com esses três conceitos distintamente abordados, evidencia-se a relação entre a *forma* e *matéria* que proporciona a experiência do belo ao que a conhece. A beleza é manifesta nesses três conceitos já apresentados, sendo o primeiro a maneira que a matéria está preparada para ser a forma; o segundo, a capacidade de manter o objeto em relação a sua forma; e por último, a maneira que não apenas a *forma* e a *matéria* separadamente, mas o objeto apresenta-se manifesto aos sentidos, agradando as capacidades intelectivas e sensitivas quando o conhece, assim como Aristóteles, *Poética*, IV, 1448, b, 9-12 *apud* Tomás de Aquino, *S. T.*, II-II, q. 94, a. 4, rep.

Em segundo lugar, por causa que o homem naturalmente deleita-se sobre a *representação*, como o diz o Filósofo em sua *Poética*. E por isso, os homens rudes inicialmente, vendo imagens humanas expressivamente feitas pelo diligente trabalho dos artífices, concederam-lhes culto de divindade.⁸

3 A beleza e a música

Com os conceitos de “proporção”, “integridade” e “clareza” fundamentados, o presente trabalho afirma que estas são características objetivas da beleza a um certo objeto apreendido pelos sentidos e percebido pela alma. O objeto em sua relação de *forma* e *matéria*, caso

⁷ Cf. Ivanov, 2006, p. 124.

⁸ Tradução minha. Secundo, propter hoc quod homo naturaliter de repraesentatione delectatur, ut philosophus dicit, in poetria sua. Et ideo homines rudes a principio videntes per diligentiam artificum imagines hominum expressive factas, divinitatis cultum eis impenderunt.

esteja proporcional, íntegro e claro, será belo. O que esse trabalho busca, então, é realizar o parâmetro dessa beleza de três caracteres ao contexto da música. Quanto à “proporção”, refere-se à organização dos elementos musicais de maneira mensurável, i.e., por meio de relações numéricas ou matemáticas. Assim, pode-se a partir de Tomás concluir que essas relações proporcionam uma estrutura que permite que a multiplicidade de sons seja compreendida de forma unificada e inteligível. Um som que existe, se tornará uma música em sua *forma* graças a “proporção” a qual unifica e organiza os elementos musicais. Thiago Praça Teixeira julga em sua obra “Estética Musical em Santo Tomás de Aquino” (2018, p. 130-131) que Tomás esteja de acordo com a teoria da consonância de Boécio, diz: “entre as diversas proporções numéricas possíveis de serem aplicadas aos sons, algumas são mais simples e, portanto, seriam mais facilmente apreendidas pela audição humana, mais facilmente identificáveis e medidas pela ciência”. Isto é, as proporções de um som variam ao entendimento humano em dificuldade de acordo com sua complexidade enquanto em seus números, aquelas as quais aplicam-se ao som, como exemplo, o 1:2(8ª justa) que é a relação de frequências entre duas notas é de 1:2, o que corresponde a uma oitava justa. Por exemplo em relação a complexidade dos números e abstração destes, se uma nota tem a frequência de 220 Hz, sua oitava justa teria 440 Hz.⁹ Poder-se-ia lembrar como exemplo uma certa música, a qual em primeiro momento aparece muito assustadoramente ruim, porém com o passar do tempo e ao voltar-se novamente a ela, desta vez é muito mais prazerosa o ato de escutá-la.

Quanto à “integridade”, Teixeira (2018, p. 144) aponta três definições distintas ao fazer a relação de “integridade” à música. Aqui, será exposto apenas acerca da terceira, em suas palavras: “(iii) a correspondência entre a obra musical e a finalidade que cabe à música em geral: o seu uso no louvor de Deus e a fruição estética”. Pode-se utilizar como exemplo disso dito por Teixeira o que Tomás escreve em *S. theol.*, II, q. 91, a. 2. Tomás nesse artigo defende que o louvor na igreja possa ser

⁹ Cf. Teixeira, 2018, p. 131.

útil, pois possui a capacidade de influenciar aqueles que o escutam a disporem-se mais veemente a Deus. Esse louvor não é útil por conectar os homens a Deus, mas sim por influenciarem-nos a receber melhor as palavras que são ditas acerca de Deus. E caso seu uso de utilidade seja íntegro ao objetivo de incentivar o homem a Deus, a música haverá “integridade”.

Quanto à “claridade”, o Teixeira (2018, p. 153) diz: “Em Música, o conceito de “claridade” designa a correspondência entre a estrutura interna de uma obra musical e a capacidade receptiva (sensitiva e intelectual) do homem.” É cabível rememorar que a “claridade” se refere ao modo em que a *matéria* está manifesta no mundo em sua relação à *forma* e o quão claro essa se apresenta às capacidades cognoscentes humanas. Então, quando se diz acerca da “claridade” na música, postula-se em como uma certa música sentida é apresentada às capacidades cognoscentes. Essas capacidades humanas comprazem-se em conhecer e compreender, assim como Aristóteles na *Poética*, IV, 1448, b, 5-30.

4 Considerações finais

Portanto, quando se fala do belo e sua relação à música, na filosofia do Tomás de Aquino, nota-se que aquele enquanto manifesto no mundo pode-se derivar três características, a “proporção”, “integridade” e “claridade”. A seguinte exposição levanta a hipótese de que na relação da beleza musical, a “proporção” refere-se à organização numérica interna. Essa em seu processo compraz os sentidos por sua determinada proporção, que diz a respeito do próprio sentido. Ademais, a relação desses múltiplos números enquanto sons permite aos entes humanos entenderem-nos enquanto uma unidade inteligível musical. E, dependendo da dificuldade dessa relação, o ser humano haverá dificuldade em entendê-la. Também há a ideia de que existe uma relação quanto à “integridade”. A presente investigação distingue que a música possua duas finalidades em sua “integridade” em geral: primeiro, o seu uso no louvor de Deus, que é considerado útil por Tomás de

Aquino devido sua capacidade de influenciar o ente humano. Em seguida, a fruição estética que é o objetivo final de determinada arte musical. Por último, ao relacionar a música com a “claridade”, nota-se que a música deva se apresentar de maneira clara às capacidades cognoscentes. Assim sendo feito, é necessário que o intelecto humano tenha a capacidade de a conhecer de forma clara, íntegra e harmônica. Caso todos esses caracteres de uma beleza música for atendida, a relação entre *forma* e *matéria* será manifestada, tanto ao intelecto quanto aos sentidos humanos, de forma bela.

Nota-se, a partir do que foi exposto, que a estética musical tomista, se pode ser chamada dessa forma, conecta a experiência do belo enquanto objeto com a noção de que as capacidades cognoscentes também proporcionam o prazer estético do belo. Esse prazer é ressaltado aqui diversas vezes que não é proporcionado pelo simples agrado dos sentidos. Essa abordagem, de uma retomada ao molde do medievo de separar os efeitos da razão em diversas capacidades e na teoria hilemórfica aristotélica, pode proporcionar novos meios de investigar a arte como uma forma de conhecimento. Essa permanece em contraste com uma visão puramente estética, i.e., puramente da sensibilidade a qual retira o valor de uma arte enquanto conhecida que existe apenas para agradar os sentidos.

Referências

- AQUINO, Tomás de. *Opera Omnia*. In: <http://www.corpusthomisticum.org/iopera.html>, 2024.
- AQUINO, Tomás de. *Comentário à Metafísica de Aristóteles I-IV – Volume I*. Campinas-SP: Vide Editorial, 2016.
- ARISTOTLE. *Poetics*. Tradução de: Anthony Kenny. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Tradução de António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- IVANOV, Andrey. *A noção do belo em Tomás de Aquino*. Campinas, SP: [s.n.], 2006.

KIRCHOF, Edgar Roberto. *Estética antes da estética: de Platão, Aristóteles, Agostinho, Aquino e Locke a Baumgarten*. Canoas-RS: Ed. ULBRA, 2003.

TEIXEIRA, Thiago Praça. *Estética Musical em Santo Tomás de Aquino*. Curitiba-PR: Appris, 2018.

Por uma filosofia do subdesenvolvimento: história, estética e colonialismo a partir de Vilém Flusser

Lara Carvalho Cipriano

DOI: <https://doi.org/10.58942/eqs.243.07>

1 Introdução

O título “Por uma filosofia do subdesenvolvimento: história, estética e colonialismo a partir de Vilém Flusser” é derivado da edição alemã do livro que norteia a minha pesquisa, que é a *Fenomenologia do brasileiro*. A *Fenomenologia do brasileiro* foi escrita em 1972, publicada postumamente em 1998 e nunca foi reeditada. Em função disso, esse livro encontra-se esgotado, embora esteja disponível online. Mas existe a perspectiva de que esse livro seja lançado de novo em breve.

Flusser não é, até então, um nome recorrente nos estudos descoloniais. E não há menções explícitas a essa ideia na sua obra, com exceção de uma carta ao autor de *Crítica da razão tupiniquim*, Roberto Gomes (Flusser, 1980), em que Flusser usa a expressão “ideologia descolonizadora”, porém de forma desconexa em relação ao que se entende por descolonização hoje em dia. Apesar disso, alguns aspectos da argumentação de Flusser na *Fenomenologia do brasileiro* são convergentes com a teoria descolonial, como a associação entre turismo e imperialismo e a dimensão de uma “colonização interna”, ou seja, uma espécie de interiorização da metrópole, que se dá devido à subordinação da “burguesia subdesenvolvida” à “burguesia metropolitana”.

Além da crítica às categorias “folclore” e “arte naïf” e a crítica ao uso de terminologias importadas da Europa e dos Estados Unidos para nomear fenômenos estéticos brasileiros, por exemplo “barroco mineiro”, o que é um índice da problemática de que o pensamento sobre a arte é condicionado pela distinção entre centro e periferia. E um fator circunstancial, que me faz pensar que o Flusser é um filósofo interessante para o pensamento descolonial é que ele escreveu em português brasileiro, o que provoca um movimento de europeus estudando português para ler Flusser. Em todo caso, minha intenção não é afirmar que o Flusser era um teórico descolonial e sim interpretá-lo a partir desse prisma, verificando no que ele poderia contribuir para essa discussão, partindo do entendimento de que a crítica descolonial pode ser feita com todas ferramentas que estão a nosso dispor e não só com aqueles nomes considerados parte da bibliografia descolonial *stricto sensu*, Walter Mig-nolo, Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Fanon.

A experiência de Flusser no Brasil é tema não só da Fenomenologia do brasileiro como também da sua autobiografia filosófica, *Bodenlos*. Partindo desse recorte temático, se discute a “filosofia da imigração”, a noção de desenraizamento, os embates culturais e, a partir da proposta da minha pesquisa, o problema colonial. Apesar disso, Flusser é mais conhecido pela sua filosofia da comunicação, em que se situa a discussão sobre os códigos: a escrita, a imagem pictórica e a fotografia. Nesse contexto, se situam livros como *Filosofia da caixa preta* e *Universo das imagens técnicas*. Dessa forma, a sua obra pode ser dividida em pelo menos dois eixos fundamentais. Sendo que um ponto de conexão entre esses dois eixos é a sua teoria da história.

Flusser associa os momentos de cunho histórico ao código de comunicação predominante de cada época: a pré-história corresponde ao período em que predomina a imagem pictórica, a história corresponde ao surgimento da escrita alfabética – essa associação entre história e escrita é aliás, recorrente na filosofia – e a pós-história corresponde ao período em que nos situamos, em que há um predomínio de

imagens produzidas por aparelhos, como fotografias e vídeo. Nesse contexto, Flusser fala da inversão da história em espetáculo, dizendo que as ações se dirigem não mais ao mundo mas às imagens.

E na Fenomenologia do brasileiro, Flusser trabalha com a oposição entre “povos históricos” e “povos não-históricos”. A minha hipótese é que Flusser mobiliza esse par conceitual para referir-se ao problema colonial. A fim de verificar isso, eu fiz um trabalho de reconstituição de fontes estudando a história enquanto um problema filosófico a partir da leitura de cânones do pensamento ocidental: Hegel, Nietzsche e Walter Benjamin. Por fim, eu recorri à bibliografia descolonial, em especial, à Françoise Vergès para pensar a história a partir desse prisma.

A ideia de “povos não-históricos” aparece pela primeira vez em Hegel como uma forma preconceituosa de se referir aos povos ultramarinos. Ela aparece como um desdobramento da correspondência entre história e progresso. Essa correspondência pressupõe que o processo histórico é impulsionado por um princípio de desenvolvimento que explica as transformações históricas conforme um impulso de perfectibilidade (Cf. Hegel, 1995, p. 53).

Hegel, introduzindo a chamada “história universal”, estabelece também uma relação entre progresso e as fases da vida humana. Conforme o raciocínio de Hegel (1995, p. 83), o lugar da infância é destinado à África: “a terra-criança que fica além da luz da história autoconsciente, encoberta pelo negro manto da noite”. Ele afirma que os eventos históricos do mundo grego se situam na “puberdade da história” e a velhice é associada ao mundo gêrmanico (Hegel, 1995, p. 95-97).

A América, por seu turno, fica à margem da história, visto que, para Hegel,

A América é, portanto, a terra do futuro. (...) Cabe à América abandonar o solo sobre o qual se tem feito a história universal. O que nela aconteceu até agora nada mais é que eco do Velho Mundo, a expressão

de uma vida estrangeira. Por ser a terra do futuro, a América não nos interessa aqui, pois, no que diz respeito à história, nossa preocupação é com o que foi e com o que é (Hegel, 1995, p. 79)

Desse modo, Hegel considera a cultura germânica a mais avançada, a desenvolvida, a superior e, por contraste, a cultura africana a atrasada, a subdesenvolvida, a inferior. O continente americano, por sua vez, sendo associado ao futuro, é relegado a uma dimensão não-histórica. A correspondência entre a África e a “terra-infância” e a correspondência entre América e a dimensão não-histórica serviu de base para o chamado racismo científico que adquiriu maiores proporções no século XIX. Por isso, é polêmico que Flusser tenha adotado essa terminologia, ainda que ela tenha outra conotação no pensamento dele, conforme será dito adiante.

Nietzsche, constrói o seu pensamento sobre a história a partir de uma crítica ao historicismo hegeliano. Ele se opõe à analogia feita por Hegel entre a história e as fases da vida humana, colocando-se “contra a comparação das diversas épocas históricas com a juventude, a maturidade e a velhice do indivíduo: não há qualquer traço de verdade nisso!” (Nietzsche, 2005, p. 231). Com isso, Nietzsche denuncia que o uso dessa metáfora é uma tentativa arbitrária de imputar um caráter unitário à história por meio da associação entre a “sucessão dos acontecimentos históricos” e o que se entende como “o encadeamento natural da vida”. Isso não passaria de um esforço narrativo porque para que a história se constitua enquanto uma unidade é preciso atribuir necessidade lógica aos acontecimentos do acaso, inserindo-os deliberadamente em uma cadeia causal. Em função disso, Nietzsche é crítico ao fato de que, na medida em que Hegel atribui razão à história, o seu historicismo adquire caráter determinista, eliminando as contingências. Além disso, Nietzsche relaciona a dimensão histórica à memória e a dimensão não-histórica ao esquecimento, afirmando que o esquecimento foi negligenciado pela cultura histórica, sendo que ele é tão importante quanto a memória. Ele afirma que

Toda ação exige esquecimento, assim como toda vida orgânica exige não somente luz mas também escuridão. Um homem que quisesse sentir as coisas de maneira absolutamente e exclusivamente histórica seria semelhante àquele que fosse obrigado a se privar do sono, ou um animal que só pudesse viver ruminando continuamente os mesmos alimentos. É portanto possível viver, e mesmo feliz viver, quase sem lembrança, como demonstra o animal; mas é absolutamente impossível viver sem esquecimento (Nietzsche, 2005, p. 72-73)

Nesse contexto, Nietzsche define a não-história como a arte de esquecer (Nietzsche, 2005, p. 173). Esse é um conceito difícil de definir porque “história”, além de ser um termo ambíguo, uma vez que se refere tanto aos acontecimentos quanto à narração dos acontecimentos, é também um termo polissêmico.

Walter Benjamin está inserido nesse diálogo na medida em que ele também foi um crítico do historicismo hegeliano e da noção de progresso histórico, além de ter sido leitor de Nietzsche. Nas teses sobre o conceito de história, Benjamin afirma que

Se procurarmos saber qual é, afinal, o objeto de empatia do historiador de orientação historicista. A resposta é, inegavelmente, só uma: o vencedor. (...) Daqui resulta que a empatia que tem por objeto o vencedor serve sempre aqueles que, em cada momento, detêm o poder. (...). [A tradição] deve a sua existência não apenas ao esforço dos grandes gênios que a criaram, mas também à escravidão anônima dos seus contemporâneos. Não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie. (...) Por isso o materialista histórico se afasta quanto pode desse processo de transmissão da tradição, atribuindo-se a missão de escovar a história a contrapelo. (Benjamin, 2012, p. 12-13)

Ao dizer que todo documento de cultura é também documento de barbárie e ao mobilizar o par conceitual “história dos vencedores” e “história dos vencidos”, Benjamin nos convida a pensar não só a história enquanto triunfos, conquistas e grandes acontecimentos, como quer o historicismo hegeliano, como também a pensar a história correlata à esses triunfos é apagadas pela narrativa hegemônica. Em resposta a

esse apagamento, Benjamin propõe o exercício de “escovar a história a contrapelo”, que seria, nos termos de Didi-Huberman (2015, p. 115), “reverter o ponto de vista” da historiografia tradicional, construindo uma contranarrativa.

Flusser em diálogo com esses filósofos, corresponde os povos históricos à Europa e Estados Unidos, e povos não-históricos ao sul global. Mas, ao contrário do que isso representa no pensamento de Hegel, para Flusser, ser não-histórico não tem um teor pejorativo. Isso está relacionado à ideia de que a pós-história, enquanto uma distópica sociedade dos aparelhos, é uma consequência da história.

Flusser mobiliza a ideia de não-história para denunciar que a historiografia brasileira, como a de outros países do Terceiro Mundo, tem sido feita de forma inautêntica. Isso se explica porque a história do Brasil começou a ser escrita por europeus. Como pontua Walter Mig-nolo (2003, p. 23), os povos “com história” sabiam escrever a história dos povos que não a tinham.

Um exemplo disso seria a carta de Pero Vaz de Caminha, também chamada de “certidão de nascimento do Brasil”, por ser considerada o primeiro texto da historiografia brasileira, que é um documento que narra, a partir da perspectiva europeia, esse primeiro contato entre europeus e indígenas. Flusser coloca em questão que essa carta seja parte da bibliografia adotada no ensino de história do Brasil, apesar de ela ter sido escrita por um português e endereçada a outro português.

no Brasil fala-se em história, e não apenas se fala nela, mas ela é cultivada (...) este é um sintoma péssimo para a história brasileira. Que seja fornecido (...) um único exemplo: por ocasião da [re]descoberta da costa brasileira, um certo Pero Vaz de Caminha escreveu uma carta ao Rei de Portugal, e essa carta persegue a juventude brasileira dos seis aos dezesseis anos (seja ela autêntica ou não, e tenham ou não os portugueses descoberto o Brasil como primeiros). Esse renascentista obscuro avançou pois para ser companheiro constante de inúmeros jovens desde tenra idade até a puberdade. Que significa isto para a história brasileira? (Flusser, 1998, p. 77)

Isso remete à colocação de Frantz Fanon de acordo com a qual “o colono faz a história e a história que ele escreve não é a história da região por ele saqueada, mas a história de sua nação no território explorado” (Fanon, 1968, p. 38). Em outras palavras, a história do colonizado é a história do colonizador no território do colonizado e só diz respeito a ele porque tem como cenário o seu território.

Caminhando para o final, apesar de Flusser não oferecer uma definição precisa do que seria a “não-história”, é possível pensar que um dos motivos pelos quais ele mobiliza essa ideia para se referir ao Brasil é o objetivo de destacar que o Brasil ainda é aquilo que ele era antes de ser chamado Brasil, já que, nessa leitura, o início da historiografia brasileira corresponde ao início da colonização. Mas o Brasil é mais que uma abstração colonial. Em outras palavras, os países periféricos só entraram para a macronarrativa historiográfica, ou seja, para a chamada “história universal”, em decorrência da colonização.

Considerando que a colonização também foi um tipo de inserção dos colonizados na história, a correspondência feita por Flusser entre povos colonizados e povos não-históricos – ainda que essa seja uma terminologia problemática – nos faz questionar se a descolonização será mesmo feita a partir da inclusão dos povos colonizados na História.

Segundo a leitura que Márcio Seligmann-Silva (2022, p. 225) faz de Benjamin, a resposta para essa questão é afirmativa, uma vez que a exigência de escovar a história a contrapelo seria construir uma história dos vencidos enquanto uma medida contra o memoricídio e a política do esquecimento, característicos do colonialismo. Por outro lado, Françoise Vergès nos faz pensar que talvez valha a pena recuperar e ressignificar a categoria “não-história”, como faz Flusser. Sobre essa possibilidade, ela coloca para a seguinte questão:

a frase de Frantz Fanon que diz “Não sou escravo da escravidão que desumanizou meu país” poderia ser colocada no topo das celebrações do centésimo quinquagésimo aniversário da abolição da escravidão nas colônias francesas em 1998: a sua mensagem revolucionária foi

toda apagada e a afirmação, retirada de seu contexto, defendia uma mensagem de reconciliação antes mesmo que as reparações fossem discutidas. Deveríamos, então, desejar entrar nesse Panteão, desejar essa integração, aspirar a “existir nele”, tendo em vista que a estrutura de sua narrativa não mudou e o lugar concedido continua reduzido? De fato, é grande a tentação de lutar pela inclusão de “capítulos esquecidos”. Eu mesma já me deixei levar por ela, mas percebi rapidamente os limites dessa estratégia, porque, se o arcabouço teórico da escrita da história não muda, é praticamente certo que esses capítulos só serão incluídos à custa de perder seu poder transformador no mundo: seriam adequados ao esquema das fronteiras geográficas e às características da narrativa nacional. (Vergès, 2020, p. 106)

Com isso, Vergès sugere que a inclusão da história dos colonizados na macronarrativa historiográfica implica em um esvaziamento do teor revolucionário dessa história porque o problema não é apenas as lacunas tendenciosas existentes na historiografia, mas a própria estrutura da narrativa histórica. Tendo em vista os lugares destinados à memória na cultura ocidental, como bibliotecas e museus, é possível pensar que a tradição ocidental associa a história a deixar rastros no tempo. Ao repensar esses lugares, Vergès (2023) propõe um museu sem objetos argumentando que a cultura material é colonial e que a história dos vencidos raramente é corporificada em objetos materiais.

A relação entre história e cultura material implica na exclusão de indígenas da história. Mas a falta do que se entende por cultura material ou cultura escrita não corresponde à falta de uma elaboração simbólica. Nesse sentido, a antropóloga Els Lagrou, comentando o hábito de destruir os pertences de alguém que faleceu como parte dos rituais fúnebres indígenas afirma que:

Entre os Kaxinawa e muitos outros povos ameríndios o importante na vida de um objeto não é que sobreviva ao seu produtor ou usuário, mas que desapareça junto com ele: assim como pessoas e outros seres vivos, o objeto tem o seu processo de vida, que acaba com o envelhecimento e com a sua destruição (Lagrou, 2007, p. 53).

Assim, não só a produção de peças, mas também a atividade de desfigurá-las pode ser compreendida como um gesto estético (Cf. Gell, 2018, p. 78). A fotografia da Claudia Andujar que captura uma maloca Yanomami em chamas ilustra isso. Os Yanomami são nômades e quando eles estão em vias de se mudar, eles ateiam fogo na sua moradia anterior. Esses gestos de destruir objetos que poderiam vir a ser índices mnemônicos nos remetem à definição de não-história de Nietzsche, como a arte de esquecer. Diante disso, é possível concluir – provisoriamente, já que essa pesquisa ainda está em andamento – que a ruptura com a relação de dominação colonial exige que as diferenças culturais sejam pensadas de acordo com modelos diferentes daqueles estabelecidos pelas narrativas históricas.

Referências

- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: O anjo da história. Crisálida: Autêntica, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens. Trad. Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- FANON, Frantz. Os condenados da terra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- FLUSSER, Vilém. “Carta a Roberto Gomes de 26 de novembro de 1980”. Berlim: Vilém Flusser Archiv, 1980 (nº de referência: PORTUGUESE 26_2013-01-25 [7] 2).
- FLUSSER, Vilém. Fenomenologia do brasileiro. Rio de Janeiro: Editora Uerj, 1998.
- GELL, Alfred. Arte e Agência. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- HEGEL, G.W. F. Filosofia da história. Brasília: Ed. UnB, 1995.
- LAGROU, Els. A Fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre), Rio de Janeiro: Topbooks editora, 2007.

- MIGNOLO, Walter. Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- NIETZSCHE, F. II Consideração Intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida. In: Escritos sobre História, MELO SOBRI-NHO (Org). Rio de Janeiro: ed. PUC Rio; São Paulo: Loyola, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. Escritos sobre história. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. A virada testemunhal e decolonial do saber histórico. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2022.
- VERGÈS, Françoise. Museu sem objetos. 5ª Bienal de São Paulo, 20 abr. 2023. Disponível em: <https://35.bienal.org.br/o-museu-sem-objetos/>. Acesso em: 24 out. 2024.
- VERGÈS, Françoise. Um feminismo decolonial, São Paulo: Ubu Editora, 2020.

A Experiência Musical dionisiaca: a concepção de canção popular no jovem Nietzsche

Larissa Medeiros¹

DOI: <https://doi.org/10.58942/eqs.243.08>

1 Introdução

A música dionisiaca é apresentada por Nietzsche como um dos principais elementos que compõem a tragédia grega. Pretendemos mostrar que as manifestações dionisiacas na tragédia são amplamente populares, de acordo com *O Nascimento da Tragédia* (1872), *O drama musical grego* (1870) e *Introdução à tragédia de Sófocles* (1870). Nietzsche aponta a existência de uma massa dionisiaca (*dionysische masse*) (VDM, 2001, p. 50), termo empregado para discutir uma unidade coletiva, que sob a força do elemento dionisiaco se expressa por meio das manifestações musicais. Veremos que o estado de excitação dionisiaca envolve o coro e metamorfoseia os atores em sátiros, enquanto conduz os espectadores na experiência de um sentimento de unidade com o todo, expressando uma vivência coletiva.

Nietzsche relaciona a música ao impulso de criação dionisiaco e a palavra ao impulso apolíneo. Em *O Nascimento da Tragédia*, temos a abordagem metafísica que foi pensada de acordo com os conceitos de vontade e representação da metafísica de Schopenhauer. O impulso

¹ Doutoranda em Filosofia, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

E-mail: medeiroslarissa@ufrj.br

dionisiaco corresponde à vontade, enquanto o impulso apolíneo se dá na esfera das representações. Por um lado, Nietzsche concebe Dionísio como deus da música, regido pelo êxtase e o caos. De outro, Apolo é apresentado como o deus do figurativo, dos conceitos e da harmonia. Veremos que, na criação da concepção de canção popular, Nietzsche realiza um movimento de união entre os dois impulsos de criação que se complementam e caminham juntos no nascimento da tragédia grega. Embora tais impulsos pareçam opostos e tenham algumas distinções, encontramos na união deles um alicerce para a formação da estética de Nietzsche no seu período de juventude. O tema da canção popular fornece pistas para pensar nesta união de complementaridade, entre a música e a palavra.

2 A canção popular

Vejam os que Nietzsche entende por canção popular. Esta concepção está presente na seção 06 de *O Nascimento da Tragédia*, na qual ele elabora uma breve análise da relação entre palavra e música, além de apresentar o poeta grego Arquíloco como um poeta lírico e dionisiaco. Em *Introdução à Tragédia de Sófocles*, Nietzsche diz: “Mas a poesia lírica e a música dionisiaca tinham, entretanto, dado origem a gênios isolados: Arquíloco, Olímpio. Elas são inteiramente populares, não sacerdotalmente monádicas.” (ITS, p. 42). Segundo Nietzsche, as criações de Arquíloco narram as grandes paixões dos seres humanos, os sentimentos que povoam o poeta. Assim, Arquíloco é introduzido na discussão como um artista subjetivo, um “servidor das musas” (NT, 05, p. 40), que se orienta de acordo com os desejos mais íntimos dos indivíduos. O poeta lírico tem acesso ao êxtase proporcionado por Dionísio, é na experiência de extravasamento do impulso dionisiaco que ele rompe com o princípio de individuação e alcança o Uno-primordial. Sua criação poética é conduzida pelo efeito do transe dionisiaco e resulta na união entre a música e a palavra. A partir do rompimento com

o princípio de individuação, ele se faz um só com o Uno-primordial (NT, 05, p. 42), enquanto reproduz essa experiência na sua criação. Podemos dizer que, neste momento, o poeta lírico encontra-se liberto da ilusão de um “eu empírico” e alcança a visão da totalidade, como se pudesse contemplar imagens que emanam do seu interior. É desse modo que se dá a objetivação do poeta lírico nas suas criações, nas palavras de Nietzsche: “O encantamento dionisíaco-musical do dormiente lança agora à sua volta como que centelhas de imagens, poemas líricos, que em seu mais elevado desdobramento se chamam tragédias e diti-rambos dramáticos.” (NT, 05, p. 41).

Assim sendo, é importante destacar que a experiência musical dionisíaca e a melodia são o núcleo de criação da canção popular, ela é apresentada por Nietzsche como a expressão da união entre música e palavra, na qual a linguagem “imita” a música. Conforme argumenta Nietzsche, a melodia é “[...] o que há de primeiro e mais universal, podendo por isso suportar múltiplas objetivações, em múltiplos textos. [...] De si mesma, a melodia dá à luz a poesia e volta a fazê-lo sempre de novo” (NT, 06, p. 45). A melodia é primogênita e se apresenta como um alicerce para a forma estrófica da canção popular. Ela não depende da palavra para existir, mas tolera que permaneça junto de si. (NT, 06, p. 48).

Neste ponto, chama a nossa atenção a maneira como Nietzsche introduz Arquíloco em *Introdução à tragédia de Sófocles*, como o artista lírico que expressa o caráter social da poesia. (ITS, p. 42). A poesia pela primeira vez compreende um contexto social e as vivências do poeta, além de ser apresentada destituída de aspectos religiosos, como acontecia anteriormente na tradição grega de poetas e aedos (Burnett, 2021, p. 32). Seguindo na mesma direção dos argumentos de Henry Burnett, podemos perguntar se foi Nietzsche que delimitou aquilo que seria uma profunda investigação das origens da cultura popular, um componente presente em diversas sociedades. O que nos leva a crer que o interesse de Nietzsche na cultura popular grega se espelha na

preocupação com a cultura popular na Alemanha moderna. Em *O Nascimento da Tragédia*, ele cita a coletânea do cancionero popular alemão *Des Knaben Wunderhorn* (A corneta musical do menino) de Achim von Arnim e Clemens Brentano, que exerceu forte influência no romantismo alemão. Esta coletânea aparece no texto como um alicerce para sua teoria acerca da primazia da melodia em relação à poesia na formação da forma estrófica da canção popular, segundo Nietzsche: “Quem examinar à luz de tal teoria uma coletânea de canções populares, *Des Knaben Wunderhorn*, por exemplo, descobrirá incontáveis exemplos de como a melodia incessantemente geradora lança à sua volta centelhas de imagens [...]” (NT, 06, p. 45-46). Nietzsche usa o exemplo da coletânea como uma referência estética para pensar a posição da melodia enquanto o fundo que se destaca na criação da poesia lírica e da canção popular, no vínculo entre a música e a palavra.

Podemos observar que Nietzsche utiliza o termo *Volkslied* (Canção do povo) ao introduzir a discussão acerca da canção popular. O uso deste termo dá margem à problematização vigente em meados do século XVIII e o começo do século XIX na Alemanha, em torno da concepção de povo e de cultura popular, que estava em declínio. Parte considerável dos intelectuais da época se dedicaram aos estudos deste tema, construindo um legado de pesquisas e escritos baseados nas criações de camponeses e artesãos. Dentre eles, o filósofo e escritor alemão Johann Gottfried Herder realizou uma pesquisa que reuniu diversas canções do interior da Alemanha numa compilação chamada *Volkslieder* (Burke, 1989, p. 31). Não podemos deixar de mencionar que o historiador Peter Burke aponta a criação de alguns termos usados para nomear as manifestações populares na Alemanha, como *Volkslied* (“canção popular”), *Volksmärchen* e *Volkssage* (“conto popular”). Este apontamento nos dá indícios que Nietzsche mobilizou o vocabulário empregado nas discussões culturais de sua época nas suas análises estéticas sobre arte, poesia e música. Além disso, Herder foi um dos primeiros pesquisadores interessados na poesia entre os antigos (Burnett, 2021, p. 35). Este é

um ponto em comum entre ele e Nietzsche, são dois autores que argumentam favoravelmente à união da música e a palavra.

Nietzsche aproveita a interpretação corrente na sua época acerca questão da formação da cultura popular na Alemanha para desenvolver os seus argumentos e a interpretação da tragédia grega. Se considerarmos a herança cultural do romantismo e a busca pela construção de uma identidade cultural na Alemanha, podemos dizer que a hipótese da origem popular da tragédia grega foi mobilizada no projeto estético que Nietzsche elaborou, pensando a música como uma das principais expressões artísticas de um povo. Surge então a crítica aos moldes da ópera moderna, limitada à releitura erudita da época e distante da grandiosidade do coro nas tragédias gregas. Ele se empenha em mostrar que a tentativa dos modernos de repensar a ópera de acordo com a tragédia grega seria uma releitura incompleta, com premissas eruditas contrárias àquelas que eram defendidas pelos gregos, como os aspectos populares, por exemplo. Em contrapartida, Nietzsche adere à reforma da ópera elaborada pelo compositor alemão Richard Wagner, enquanto um “drama musical”.

Analisemos agora o que Nietzsche diz com relação a origem popular da tragédia grega. Como dissemos anteriormente, o poeta lírico é um artista dionisíaco que expressa as vivências coletivas e paixões nas suas criações, resultado do vínculo entre a música e a palavra. Essas criações formam um caminho para o nascimento da tragédia grega, como uma arte que surge através das manifestações dionisíacas na dança e no canto. A canção popular é o ponto de partida para a formação da tragédia grega. Essa hipótese surge em *Introdução à tragédia de Sófocles*, cito Nietzsche: “fixar em forma artística essa música natural foi o primeiro passo em direção à tragédia” (ITS, p. 42). Gostaríamos de fazer uma observação sobre esse trecho, no qual Nietzsche já revela sua hipótese sobre a origem popular da tragédia grega. Nota-se que a música dionisíaca é apresentada aqui como uma expressão natural. Seria possível sugerir que Nietzsche atribui à Dionísio o papel de uma

divindade que está vinculada à origem primeva da existência, que antecede a cultura e a civilização. Não por acaso, parte da experiência musical dionisiaca se dá num transe que induz o arrebatamento do artista, a ponto de fazer as pazes com a natureza e se unir ao todo. Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche elabora o tema: “Sob a magia do dionisiaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem” (NT, 01, p. 28). Fica evidente que o elemento dionisiaco produz a recondução do indivíduo ao estado de união entre os seres, no qual todas as barreiras políticas, sociais e civilizatórias são suspensas e se dá libertação de todos aspectos que limitam a existência humana.

Na tragédia grega, Dionísio se manifesta diretamente na música do coro trágico. O coro é a visão da massa dionisiaca, os atores evocam a imagem de Dionísio em palco durante a apresentação cênica e conduzem os espectadores numa experiência extraordinária de reencontro com a sua natureza e a vida em pleno estado de força. Na encenação trágica, os atores se metamorfoseiam em sátiros, criaturas mágicas que para os gregos simbolizam uma relação profunda com o seio da natureza. Representam o passado arcaico da humanidade que remete ao caráter da espécie ainda intocado. Sendo assim, durante a encenação trágica os espectadores desenvolvem um sentimento de unidade com o todo, arrebatados pelo canto do coro que conduz o efeito de encantamento.

Neste estado de unidade e reencontro com a natureza, os indivíduos se vêem como sátiros. A experiência musical dionisiaca mostra que o coro é antes de tudo a expressão das vivências coletivas do povo grego, que encontra nele as suas memórias e a sua origem mítica. Deste modo, o coro seria a reprodução do ditirambo dionisiaco, como uma manifestação da poesia lírica da massa. Devemos lembrar que o ditirambo dionisiaco é em si mesmo, segundo Nietzsche: “[...] canto popular e, na verdade, principalmente das camadas inferiores. A tragédia

sempre conservou um caráter puramente democrático, pois ela surgiu do povo.” (ITS, p. 44). Esta passagem apresenta o fundo popular que se expressa na música dionisíaca do coro, uma manifestação do povo e das suas vivências coletivas que se apresentam no canto.

Há também uma profunda identificação dos espectadores com os sofrimentos de Dionísio que são representados em palco. Para Nietzsche, Dionísio é o “herói cênico” (NT, 08, p. 59) que aparece na encenação durante o estado de excitação dos espectadores. O transe se manifesta em cada um deles, em visões que surgem sob efeito do êxtase dionisíaco. Num trecho de *A Visão Dionisíaca do Mundo*, Nietzsche diz que o ator representa o homem dionisíaco na encenação trágica, enquanto um poeta, cantor e dançarino. No entanto, o ator não se resume a um indivíduo. Como argumenta Nietzsche: “O ator nos primórdios não era naturalmente um indivíduo: a massa dionisíaca, o povo, era o que devia ser representado: por isso o coro ditirâmico.” (VDM, p. 117). É através do ator que se desdobra a manifestação das vivências populares na encenação trágica, os espectadores mergulham no canto do coro e rememoram as suas próprias dores e experiências.

3 Considerações finais

A melodia dionisíaca em união com a palavra se propagou na canção popular e eternizou na música os “movimentos orgiásticos” do povo (ITS, p. 45). Temos então a canção popular como uma expressão musical ingênua que é amparada pela música dionisíaca. A tese de Nietzsche que pressupõe a primazia da música dionisíaca entre os gregos destaca a importância do caráter bárbaro para a cultura grega e apolínea. Os aspectos terríveis e horripilantes da existência provenientes do impulso dionisíaco representa tudo aquilo que os gregos tentaram ocultar, através da harmonia da cultura apolínea. O conhecimento trágico se revela através da integração do elemento dionisíaco na cultura grega, que carrega os aspectos que as representações harmônicas apolíneas tentam esconder. Como a sabedoria popular dos olímpicos, por

exemplo, que Nietzsche destaca na terceira seção de *O Nascimento da Tragédia*. Nela, se apresenta o modo como o impulso dionisíaco revela as raízes da cultura grega e os horrores da existência, ocultos pelo véu de beleza ilusória tecido pelo impulso apolíneo. A chegada do êxtase dionisíaco através da música dissolve todas as barreiras que delimitam as individualidades e restabelece o vínculo entre os seres humanos com a sua natureza mais íntima e originária, refletindo a sua própria essência (Barros, 2021, p. 153).

Em conclusão, nesta apresentação tentamos mostrar que a concepção de canção popular na estética do período de juventude de Nietzsche se destaca pela sua relação com o nascimento da tragédia grega, pensado à luz dos estudos de Nietzsche acerca da modernidade. Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche se posiciona como um crítico de sua época e encontra na música dionisíaca a possibilidade de pensar a renovação da cultura alemã, através do resgate dos valores populares. Como vimos anteriormente, a música dionisíaca é uma expressão amplamente popular, que está vinculada às vivências coletivas.

Referências

- BARROS, Márcio Benchimol. *Ser humano, cultura e sociedade no jovem Nietzsche*. Campinas, São Paulo: Editora Phi, 2021.
- BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BURNETT, Henry. *Espelho musical do mundo*. Campinas, São Paulo: Editora Phi, 2021.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. Tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A Visão Dionisíaca do Mundo e Outros Textos de Juventude*. Tradução de Maria Cristina dos Santos de Souza e Marcos Sinesio Pereira Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Introdução à tragédia de Sófocles*. Tradução e notas: Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2006.

Cor e carne: reflexões sobre ver e ser

Maria Saievicz¹

DOI: <https://doi.org/10.58942/eqs.243.09>

1 Introdução

O tema enunciado no título – *Cor e carne: reflexões sobre ver e ser* – remete ao debate sobre a Estética como caminho para a retomada da Filosofia e sua tarefa na ótica de Merleau-Ponty, qual seja, aprender a ver. A filosofia fenomenológica do autor propõe a redescoberta do logos estético e, em suas notas manuscritas publicadas postumamente no livro *O visível e o invisível*, o conceito de carne aparece como o elemento ontológico originário que reúne corpo-mundo, e a cor é o fenômeno emblemático desse entrelaçamento: nem objetiva, nem subjetiva, a cor mostra como o mundo se expressa, se manifesta no corpo fenomenal – o corpo que percebe.

O presente artigo articula três noções fundamentais do projeto ontológico de Merleau-Ponty – carne, visão e abertura –, no intuito de propor uma reflexão sobre ser e visão a partir de considerações sobre o fenômeno da cor, tema que está na gênese da “ontologia da carne” ou “ontologia da encarnação”.

¹ Mestre em Artes-Visuais – PPGV-UFBA. Bacharel em Artes Plásticas – EBA-UFBA. Especialista em Ed. Estética Semiótica e Cultura – FACED-UFBA. Bacharel e Licenciada em Filosofia – UNIOESTE-PR. Professora no Curso de Filosofia – UNEB-BA. Docente EBTT – IFBA-BA. Atualmente chefe do Departamento de Filosofia – DAFIL- IFBA – Salvador.

O controverso conceito de carne e seu status ontológico ganhou tratamento priorizado do autor no capítulo *O entrelaçamento - O quiasma* do manuscrito já citado. Retêm-se inicialmente três notações básicas do conceito: a carne como elemento do Ser; a carne como enovelamento do visível e invisível, do tangível e do tangente; e, a carne como emblema concreto de uma maneira de ser em geral. Essas notações acerca do conceito carne serão aprofundadas na sua relação com a noção de cor a partir de algumas notas merleau-pontyanas extraídas de *O visível e invisível*. A ideia principal é mostrar que a ontologia da carne torna-se acessível pelas vias da Estética, entendida como a filosofia que volta a interrogar o Ser pela ótica do sensível e da arte.

2 Carne, visão e abertura: a cor no quiasma corpo-mundo

A carne e seu privilégio ontológico é o tema aqui destacado: pode ser a carne o elemento originário do ser em geral – dos fenômenos biológicos, psíquicos e, mesmo, físicos? A maior dificuldade da questão é dada pela longa tradição da história das ideias que desprezou a carne, o sangue, as nervuras, o corpo, a matéria em prol da alma, do intelecto, do espírito.

Uma proposta como “ontologia da encarnação” de imediato se choca com os sistemas de pensamentos orientados por “teorias da espiritualidade”, intelectualistas e idealistas; um embate metafísico duro pelas vias conceituais, pois escapa à lógica racional-empirista, e move-se no campo da circularidade hermenêutica mais ampla da existência e das vivências imensuráveis. Porém, persistir nessa inquirição é o ponto de abertura para uma reflexão ontológica (estudo do Ser) a partir de novo fundamento, pois, a filosofia da carnalidade é o reverso das tradições que fizeram da carne pecado e/ou desejo: a carne ou é desprezada ou é devorada, como a mesma violência e frequência. Na filosofia de Merleau-Ponty, a Estética aparece como via de acesso para alcançar uma reflexão sobre o que é a carne enquanto entrelace de corpo-mundo

e como na carne, a visão-percepção abre o mundo. Para a essas breves reflexões sobre as noções de carne, visão e abertura são valiosas algumas notas do livro *O visível e o invisível*. Logo na primeira parte, intitulada “Reflexão e interrogação” aparece um salto conceitual importante na filosofia do autor: a noção de corpo dá lugar a noção de carne como fundamento da proposta ontológica. A passagem é bastante citada, Merleau-Ponty escreve:

Antes da ciência do corpo – que implica a relação com outrem – a experiência da minha carne como ganga da minha percepção ensinou-me que a percepção não nasce em qualquer lugar, mas emerge no recesso de um corpo (Merleau-Ponty, 1971, p. 21)

É a propósito dessa experiência da carne e do recesso do corpo de onde emerge a percepção que se orientam essas reflexões. O pensamento que quer aterrissar se aprofunda de modo vertical e oblíquo, ao mesmo tempo, óbvio e ambíguo: a carne é o princípio originário que falta ao pensamento ainda pensar? Sendo a carne o elemento essencial que cumpre compreender e cuidar, o que é então o espírito? O olho e a luz que abre a carne na visão faz emergir o “espírito”/a expressão? O espírito, então, é feito daquilo de quê se alimenta – metafórica, mas, sobretudo literalmente?

O olho, órgão sensível que nos revela o mundo em sua presença distante, tornou-se desde Platão a metáfora para o intelecto (“olho da alma”), órgão cognoscitivo que nos revela o mundo em suas supostas essências (ideias-conceitos). A obnubilação provém do esquecimento da carnalidade do olho que vê e daquilo que é visto (fenômeno) pelo postulado de um intelecto inextenso, incorpóreo, invisível. A cisão do visível e do invisível é uma prerrogativa do corpo próprio que percebe – na percepção se dá a fissão e a reversibilidade –, mas essa fissura originária na tradição metafísica foi traduzida e solidificada nas dicotomias entre o visível-carnal e o invisível-inteligível, e outras daí derivadas, tais como: corpo e alma, matéria e espírito, objeto e sujeito etc.

Nas notas de *O visível e o invisível* Merleau-Ponty reafirma o propósito de saber o sentido de Ser e Mundo e, a noção de corpo dá lugar à noção de carne — “como ganga de minha percepção”. A carne, “antes da ciência do corpo – que implica a relação com o outro”, ensina que a percepção nasce no recesso de um corpo. A noção de carne é a expressão da reversibilidade “corpo-mundo”. Essa reversibilidade vivida na espessura do Ser da visão “abre o corpo de carne à carne universal do mundo”. O olhar é incorporação do vidente ao visível e busca de si mesmo no visível numa proximidade como aquela experimentada na palpação tátil.

Essa estranha aderência do vidente ao visível só pode se esclarecer pelo mistério do sentir, que se trata então de compreender como o retorno sobre si do visível, como aderência carnal do sentiente ao sentido e do sentido ao sentiente, como torção e rolamento do visível sobre si mesmo. (Dastur, 2001, p. 72).

Há, com efeito, uma reflexividade da carne, que longe de ser contingência ou caos é, pelo contrário, uma ‘textura que revem a si e que convém a si’, a ‘massa trabalhada interiormente’ de um corpo visível que traz em si o vazio invisível a partir do qual se fará a visão, de tal forma que da juntura de ambos jorra ‘um raio de generalidade e de luz’ (Dastur, 2001, p. 73).

O visível e o invisível aparecem como o enigma a se desvendar no projeto ontológico. Trata-se para Merleau-Ponty de reconhecer que enquanto se olha se é visto. Nessa inversão do olhar aquilo que antes se entendia como “atividade subjetiva” mostra-se como “passividade ontológica”: “a visão não tem mais autor identificável”, ela se torna visibilidade em geral, quer dizer “esse anonimato de mim mesmo” que Merleau-Ponty chama “carne” — “essa coisa geral ou esse elemento que garante a coesão e a homogeneidade do vidente e do visível na deiscência, que os faz passar um através do outro” (Dastur, 2001, p. 73).

A filosofia de Merleau-Ponty exalta a pintura moderna como “celebração do enigma da visão” e caminho para pensar as difíceis

questões da relação corpo-alma, espírito-matéria, ser-mundo, diferente “daquele que quis ser cego para melhor filosofar e não ver a cada instante objetos que o distraísse daqueles ocultos e raríssimos que compunham suas meditações” – citação de Alberti referindo-se a Descartes.

Nas três páginas iniciais do ensaio *O olho e o espírito*, Merleau-Ponty apresenta uma crítica à ciência moderna e conclama a descoberta da *ciência secreta do pintor*, essa dimensão segundo a qual Van Gogh quer ir mais longe. É célebre a frase que inicia o ensaio: “A ciência manipula as coisas e renuncia habitá-las” (Merleau-Ponty, 2004a, p. 13), trata-se então de conferir carnalidade ao próprio pensamento; pensar e ser são o mesmo; o mistério da carne é o mistério do espírito.

Numa inversão do cartesianismo, Merleau-Ponty investiga a visão e a luz a partir das vivências carnis, um sistema de atividade e passividade, tal qual se mostra na experiência de criação vivida na pintura moderna, “inapreensível na sua imanência”, livre das pretensões de exatidão e certezas, sempre em vias de se fazer —, pois, como disse Matisse, “a verdade não é a exatidão”.

O olho humano é um dos órgãos mais fascinantes, entretanto, o olho que tudo pode ver não pode ele mesmo se ver sem o recurso de algum aparelho externo que o reflita ou represente; este fato elementar, essa aparente “invisibilidade” confere ao olho algo de quase espiritual – “janela da alma”. Merleau-Ponty relembra que “o olho não é o espírito, é um órgão material” – pele, sangue, carne/nervuras. Sendo assim, a questão que se poderia formular é: como pode ele produzir conhecimento e dar conta do mundo ao seu redor, no qual está encarnado? Pode o olho dar conta da própria carnalidade e da carnalidade dos “outros” e das “coisas”?

Para compreender o funcionamento do olho e o privilégio da visão como fonte de conhecimento é necessário distinguir as dimensões da existência carnal desse órgão vital. Junto ao corpo objetivo é preciso “introduzir”, diz Merleau-Ponty, o corpo fenomenal fazendo deste um “corpo cognoscente”, para enfim, alcançar o corpo “como sujeito da

percepção”. Assim, é a existência carnal – o “ser no mundo através de um corpo” – e não a “consciência pura” que pode elucidar o fenômeno da visão – o olhar/perceber – pelo qual apreendemos o mundo, (ou, as existências). (Cf. Merleau-Ponty, 1999, p. 648)

Desde suas primeiras publicações Merleau-Ponty aborda o tema da natureza da luz e das cores, o fenômeno da visibilidade. O quarto capítulo do livro *Estrutura e comportamento* (1942), quando introduz seu pensamento sobre os problemas da percepção e expressão que, ao ser ver devem ser tratados a partir da experiência e não das teorias intelectualistas ou empiristas, é ao fenômeno da percepção da luz que ele retorna. As teorias explicam o fenômeno, mas não dão conta das vivências perceptivas e expressivas efetivadas nas condutas significativas.

Na introdução da *Fenomenologia da Percepção* (1945) sua crítica dirige-se às concepções acerca das “sensações”, o primeiro dos exemplos é o fenômeno das cores. O problema da visão e da cegueira é a principal questão nas revisões das teorias psicológicas sobre o funcionamento dos sentidos. Assim, tanto o estudo do corpo como o estudo do mundo percebido reconduzem ao fenômeno da visão, da luz, das cores e ao fenômeno da expressão, aberto na percepção. Também no conjunto de notas que compõem *O Visível e o invisível* (interrompido em 1961), o autor recorre à luz, às cores e às artes para tratar da *ontologia do visível* e alcançar o esboço de uma *ontologia da carne*, onde a visão reconduz ao silêncio originário.

Os escritos estéticos de Merleau-Ponty são três: *A Dúvida de Cézanne*, publicado em 1945; ensaio *A linguagem e as vozes do silêncio*, publicado em 1952 e, *O olho e o espírito* de 1960, o último texto concluído por Merleau-Ponty, o que faz desse texto uma espécie de testamento filosófico do autor. No ensaio, o filósofo volta a interrogar a visão e o quê a pintura tem a dizer sobre esse enigma, com um renovado frescor sobre o debate.

As notas manuscritas que compõe o “O visível e o invisível”, são da mesma época e destinavam-se a apresentar o seu projeto ontológico. Claude Leford organizou a parte principal do livro em quatro capítulos: *Reflexão e interrogação* – “crítica a fé perceptiva, do cientismo e da filosofia reflexiva”; *Interrogação e dialética* – “compreende a análise do pensamento sartreano e a elucidação das relações entre dialética e interrogação”; *Interrogação e intuição* – “visa essencialmente à crítica da Fenomenologia”; e, por fim, *O entrelaçamento* – *O quiasma*, de onde se destaca a noção de carne. Segue-se a parte principal um *Anexo* com *Notas de trabalho* outro cabedal de frases que enunciam ideias acerca da cor e da carne que iriam figurar na obra interrompida pela morte do filósofo.

A concepção fenomenológica do olhar proposta por Merleau-Ponty é precedida na história da filosofia por um extenso debate que remonta a filosofia clássica dos gregos, mas neste ínterim nos remete ao problema posto por Descartes acerca do fenômeno das cores e da luz e ao funcionamento do olho. René Descartes (1566-1650) escreveu dois tratados que abordam o problema das cores e da luz. *O mundo ou o tratado da luz* (1623) e a *Dióptrica* (1637). Nestas obras, Descartes inaugura um novo paradigma na investigação: a substituição da ciência qualitativa, voltada à compreensão da essência dos objetos, por uma ciência quantitativa, preocupada em descrever o comportamento dos corpos segundo um sistema mecânico.

O *Mundo...* é um pequeno tratado que inaugura uma longa fase na história da ciência; nele Descartes apresenta os principais fundamentos da física clássica, entre os quais, a lei da inércia, a lei da refração da luz e as bases do princípio da conservação da quantidade e movimento. O livreto põe em marcha o avanço de uma ciência que somente reconhece nas coisas o que nelas pode ser mensurado segundo critérios e códigos previamente determinados por ela mesma. A publicação estaria na gênese do “pensamento de sobrevoo”. Para Merleau-Ponty, sequer interrogar o que é a luz, não é ao cientista que se deve inquirir, e

sim ao próprio fenômeno como vivido na experiência. Justamente é este terreno irregular e incerto da percepção que as hipóteses mecanicistas do racionalismo cartesiano tentam aplainar, abdicando de toda explicação da natureza que não pudesse ser traduzida em mensuração. O tema central da obra é a aplicação do modelo mecânico à explicação do comportamento da luz e, para tanto, Descartes parte da fábula da invenção do mundo, “permitis a vosso pensamento sair um instante desse mundo para vir ver um outro, absolutamente novo, que eu farei nascer na presença de espaços imaginários” (Descartes, 2008, p. 49).

O espaço vivido na fabulação cartesiana é substituído por gradientes, espaços equacionais, geometrizados e homogeneizados, onde as propriedades qualitativas, as cores, por exemplo, são desprezadas. A despeito das contribuições que deu à época, o tratado cartesiano foi condenado ao ostracismo histórico. Mas nele se encontram as formulações do problema da visão, a partir da investigação da luz enquanto fenômeno físico (a “luz-coisa”). Ou seja, Descartes não pretende tratar da sensação (químico-fisiológica) que ele identifica como “sentimento da luz”, mas sim daquilo que promove essa sensação e que em nada se identifica com ela.

Merleau-Ponty retoma a questão do “olho” e do “espírito” para apresentar sua ontologia e revogar a tradição dualista e reducionista que alçou voo a mundos ideários e renegou o solo incerto da percepção. É significativa a sua diatribe sobre a *Dióptrica* de Descartes, na terceira parte do ensaio *O olho e o espírito*, escreve ele:

Como tudo seria mais límpido em nossa filosofia se pudéssemos exorcizar esses espectros, fazer dele ilusões ou percepções sem objetos, à margem de um mundo sem equívoco! A *Dióptrica* de Descartes é essa tentativa. É o breviário de um pensamento que não quer mais frequentar o visível e decide reconstruí-lo segundo o modelo que dele se oferece. Vale a pena lembrar o que foi essa tentativa, e esse fracasso. (Merleau-Ponty, 2004a, p. 24)

Os “espectros” de que fala Merleau-Ponty são a luz, a iluminação, as sombras, os reflexos, as cores —, “esses objetos de pesquisa não são inteiramente seres reais: como os fantasmas, têm existência apenas visual” (*ibidem*, p. 21). Anular o mundo visto pelos olhos e dedutivamente criar modelos racionais que permitam manipular o real teria sido o propósito de Descartes. Segundo Merleau-Ponty o que pretende a teoria cartesiana é saber como a visão se produz, mas somente na medida em que serve para inventar instrumentos, “órgãos artificiais”, que corrijam suas limitações.

O que Merleau-Ponty denuncia na teoria da visão de Descartes é a redução da luz a uma “ação por contato, tal como a das coisas sobre a bengala do cego”. A visão na teoria de Descartes é concebida como faria quem não vê. O raciocínio de Descartes não se faz sobre o contato direto da luz com o olho; o ver é substituído pelo “pensamento de ver” (Merleau-Ponty, 2004a, p. 24).

O que aparece na ontologia de Merleau-Ponty é a ideia de “um ser da indivisão”, da imbricação e da promiscuidade. A relação do ser e mundo é sempre “aderência, pertencença, entrelaçamento, contato”; “um Ser em deiscência”. ‘Deiscência’ é o termo que designa na biologia a “abertura espontânea de órgão ou partes vegetais ao alcançarem a maturidade”. Na ontologia do visível o ser é pensado como tendo “uma interioridade própria”, como “aberto, ou iniciado do interior”. A tarefa é, então, acompanhar essa “deflagração do ser” pela qual sendo “se desdobra incansavelmente em fora e dentro, visível e invisível” (Dastur, 2001 p. 72). Merleau-Ponty pensa a visão como “máximo de proximidade verdadeira em relação a um Ser em deiscência” – aberto –, pois a visão é “o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir de dentro a fissão do ser”.

O projeto de Merleau-Ponty promove uma forma de pensamento que não opõe mais interioridade e exterioridade. Em *O Visível e o Invisível*, “o que se trata de compreender não é tanto a clivagem entre sujeito e objeto mas o que Merleau-Ponty nomeia “a segregação do

dentro e do fora”, a qual precisamente não é “jamais coisa feita” (*ibidem*, p. 71). Trata-se na ontologia de compreender o ser na deiscência.

O tema da “abertura” na filosofia de Merleau-Ponty foi tratado por Stéphanie Ménasé, no livro *“Passivité et création”*. Merleau-Ponty et *l’art moderne*. Para a autora, a compreensão do ato de criação artística *a partir de uma experiência inarticulada* do Ser é a chave para apreender o mundo enquanto abertura. O artista participa do movimento do mundo, “ele é pego no impulso do ser” e levado a *fazer/ criar* a obra; nisto se revela a dimensão passividade/atividade.

Merleau-Ponty destaca como exemplar as experiências artísticas como experiências de abertura ao mundo; na criação o artista é “tomado pelo impulso do ser” (Ménasé, 2003, p. 06). A arte dos modernos abandona o “mundo da representação” e apresenta o mundo da percepção como campo de experiência aberto. A pintura moderna, em especial, faz perceber a abertura do Ser. A criação de uma obra de arte é a parábola do modo próprio de ser articulado na passividade-atividade.

A passividade vive, viaja, trabalha a relação com o mundo do qual herdo. Faz parte da relação estrutural e cultural do mundo. É uma dimensão da minha situação e de uma relação com o mundo feita de uma lacuna, uma experiência que requer que criemos. A passividade institui uma modalidade aberta do presente. (*ibidem*, p. 245)

Ao desenvolver o tema “visão” e “anonimato” a partir da filosofia de Merleau-Ponty, Ménasé descreve a criação da arte como uma experiência do corpo (como campo de experiência, de história e cultura), antes de ser a realização de um “cogito”. Ménasé lembra que Merleau-Ponty no ensaio *O olho e o espírito*, ao formular sua ontologia, relaciona a visão à fissura no cerne do ser. A autora cita o filósofo: “ver é o meio de assistir por dentro a fissão do ser”. A gênese da pintura ocorre “na conjugação do movimento (que é visão) e da visão (que é movimento)”. De modo particular, a pintura dos modernos recoloca o

problema do status ontológico da cor. Sendo evocada, a cor emaranha as dimensões da sensação, das emoções e do sentimento no próprio pensar as relações de terra e mundo — natureza e cultura, corpo e espírito, mão e olho.

A cor não é pele; a cor é o “caos da carne” numa “pelinha nervosa no fundo do globo ocular” (Schopenhauer, 2003, p. 46), sob a ação da luz –, na visão o olho é o agente passivo-ativo.

Qual é este talismã da cor, esta virtude singular do visível, que faz com que mantido no término do olhar, ele seja, todavia, muito mais que o correlato de minha visão, sendo ele que me impõe como sequência de sua existência soberana? (Merleau-Ponty, 1971, p. 128)

A cor, enquanto virtude singular do visível exerce o poder de instaurar mundo; assim como na pintura, instaura quadros. A cor é a chave para entender a passividade da visão: o visível não é passivo, não está exposto à disposição do olhar; o visível-invisível atua sobre a visão das cores. A cor impõe sua presença, para além de suas propriedades objetivas, a cor é carregada de significações. Trata-se da eloquência das cores que a cada instante pinta o mundo na visão.

“O olhar, dizíamos, envolve, apalpa, esposa as coisas visíveis” (Merleau-Ponty, 1971, p. 130) e, a cor é que exerce esse fascínio e sedução; nesse sentido, é o crime da pintura porque o deslumbre do colorido seduz, engana os sentidos. A cor é a “bela feiticeira” que por seu “belo brilho exterior” — “toca o coração” e distrai o espírito das coisas mais *díficeis*, tais quais as ideias, os conceitos, as abstrações, os absolutos etc. Assim, a cor foi condenada como qualidade ilusória, reduzida a sedução provocada pela luz no olho: a cor junta o “cérebro” ao “universo” sem intermediações.

O visível afeta a percepção de maneiras complexas. A cor ultrapassando todas as propriedades objetivas, não se recolhe do mesmo modo a esfera do subjetivo. Como virtude singular do visível, impacta a visão de modo a desvelar o invisível – presentificar o ausente. O

percebido/visto não se esgota no ato que o percebe; ele permanece mesmo quando o olhar é desviado. O mundo não é apenas o correlato da visão no pensamento, mas é isto que *há* – que *aparece* no campo aberto da visão. Algumas notas de Merleau-Ponty sobre o que é o mundo, enunciam:

Vemos as coisas mesmas, o mundo é quilo que vemos ... o que é este *nós*, o que é este *ver* e o que esta *coisa* ou este *mundo*... penetramos num labirinto de dificuldades e contradições (*ibidem*, p. 15)

(...) é verdade que o mundo é o *que vemos* e que, contudo, precisamos aprender a vê-lo [...] São as próprias coisas, do fundo de seu silêncio, que deseja conduzir à expressão (*ibidem* p. 16)

3 Considerações finais

Onde colocar o limite do corpo e do mundo, já que o mundo é carne? (Merleau-Ponty, 1971, p. 134). Como o estudo do fenômeno cor está na gênese da “ontologia da carne” ou “ontologia da encarnação”? Esta questão aparece como ponto de partida para as reflexões sobre a proposta de Merleau-Ponty, especialmente, sobre as notas de O visível e o invisível. No conjunto das notas o autor recorre à luz, às cores e às artes para tratar da ontologia do visível e alcançar o esboço de uma ontologia da carne, onde a visão reconduz ao silêncio originário.

A tarefa da reflexão e interrogação sobre a carne é paradoxal, porém necessária. A proposta da ontologia da carnalidade pode ser desdobrada como crítica severa a qualquer metafísica do espírito desencarnado/imaterial/incorpóreo (religioso ou midiático) e, como pensamento ético profundo sobre a condição de seres carnis no mundo de relações carnis. Deveras, aqui se encerra o início dessas reflexões. Essa nova reversibilidade e a emergência da carne como expressão constituem o ponto de interseção do falar e do pensar no mundo do silêncio (Merleau-Ponty, 1971, p. 140).

Referências

- DASTUR, Françoise. *Merleau-Ponty e o pensamento de dentro*. O nó górdio. Ano 1. n. 1. Dez, 2001.
- DESCARTES, René. *O mundo ou tratado da luz*. São Paulo: Hedra, 2008.
- DESCARTES, René. *A dióptrica*. Discursos I, II, III, IV e VIII. In: *Scientia e studia*. Revista Latino-Americana de Filosofia e História da Ciência. v. 8, n. 3. São Paulo: USP, 2010. p. 451-86.
- MÉNASE, Stéphanie. Passividade e criação: pintura e abertura, a partir de Merleau-Ponty. In: VALVERDE, Monclar (org.) *Merleau-Ponty em Salvador*. Salvador: Arcádia, 2008.
- MÉNASE, Stéphanie. *Passivité et création*. Merleau-Ponty et l'art moderne. Paris: Presses Universitaires de France, 2003.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito; A linguagem indireta e as vozes do silêncio. A Dúvida de Cézanne*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004a.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- SCHOPENHAUER, A. *Sobre a visão e as cores. Um tratado*. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.

A relação entre consciência (nada) e contingência radical em Sartre: uma análise de *A Náusea*

Marlyson Pereira Costa¹

DOI: <https://doi.org/10.58942/eqs.243.10>

1 Introdução

A fenomenologia apresenta grande relevância para o pensamento de Sartre, desde que se dedicou a apontar o problema da consciência em sua primeira obra filosófica, *A transcendência do Ego* (1994), na qual o filósofo foi influenciado por Edmund Husserl, realizando uma distinção importante entre consciência (nada) e psiquismo (Eu), que marcou toda sua produção filosófica e literária posterior. No ano de 1933, Sartre parte para Berlin com o propósito de estudar de forma mais aprofundada a fenomenologia husserliana. Foi nesse período que se lançou à descoberta fundamental sobre a consciência enquanto revelação das coisas (Delacampagne, 1997).

Desde então, a fenomenologia passou a ser o campo de estudo do Sartre, apesar desse assunto ser a retaguarda de discussões mais recorrentes da filosofia sartreana. Contudo, sobre o campo fenomenológico, para Sartre, seria necessário realizar um trabalho mais abrangente do que o de Husserl, isto é, fazer uma radicalização a partir do campo da transcendência. As raízes da primeira obra que coloca o filósofo

¹ Mestrando em Filosofia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

E-mail: marlysoncostaufba@hotmail.com

francês no bojo das teorias da filosofia, insere-se nas críticas aos filósofos e psicólogos que tratam o Ego como proprietário da consciência.

Para Sartre, o Ego não está nem formalmente nem materialmente na consciência: ele está fora, no mundo; se coloca como um ser no mundo, assim como o Ego de todos os outros seres (Sartre, 1994). Nesse sentido, nos deparamos com o primeiro problema: se não existe um Eu na consciência, o que seria ela afinal contas? Queremos, neste artigo, além de responder a essa questão importante, problematizar a diferenciação entre os três níveis de consciência (pré-reflexiva, reflexiva e refletida), e saber o real motivo de Sartre tenta a todo custo fugir de uma construção solipsista na estrutura da consciência.

Ora, no primeiro romance filosófico, *A Náusea* (1986), esses assuntos também aparecem através das representações do historiador francês e protagonista da trama: Antoine Roquentin. Essa novela demonstra o contraste da existência de Roquentin com a contingência radical. O que se dá no historiador nada mais é do que, no primeiro momento, uma desorientação que, logo depois, ele mesmo nomeia de náusea. É ele quem percebe que não existe nenhum e qualquer enredo previamente traçado que justificasse suas ações e vivências. Com isso, gostaríamos de propor compreender como se manifesta a relação entre consciência e contingência, a partir da trama colocada por Sartre no seu primeiro romance. E por último, e não menos importante, destacar como o indivíduo pode construir sua própria subjetividade apoiado nessas duas estruturas.

Antes de adentrarmos a primeira seção, precisamos destacar que este trabalho é um recorte de uma dissertação que ainda está em andamento. Logo, não pretendemos de forma alguma esgotar as questões sobre a discussão, apesar que, entregaremos algumas conclusões preliminares neste artigo. Seguindo esse viés, decidimos não nos aprofundarmos sobre o debate do em-sí e para-sí nesse trabalho. Escolhemos realizar uma introdução importante a ideia de construção do sujeito sartreano por meio dos dois conceitos já citados.

2 O plano teórico de *A Transcendência do Ego*

Em Sartre, toda sua concepção de consciência desprovida de conteúdos iniciou-se quando examinou de forma mais aprofundada a fenomenologia de Husserl. A obra *A Transcendência do Ego* (1994), por sua vez, sendo o primeiro livro em que o autor se coloca defronte às discussões filosóficas, faz a atividade de superação do modelo psicológico da consciência, eliminando qualquer tipo de objeto como sendo proprietário dessa estrutura. Há, pois, no primado do debate sobre a consciência, a questão do que de fato seria ela, já que não existe um Ego manifestado de maneira própria nela mesma.

Precisamente, para termos a resposta a essa pergunta, temos que identificar a consciência como direcionamento ao mundo. Asseguramos essa concepção quando o autor diz: “A consciência e o mundo são dados de uma vez só: por essência exterior à consciência, o mundo é, por essência, relativo a ela.” (Sartre, 1994, p. 56). Nesta ocasião, consciência e mundo surgem simultaneamente, isto é, jamais será possível conceber o mundo sem a existência da consciência. Por conseguinte, na ontologia fenomenológica sartreana, a consciência é considerada uma estrutura vazia de qualquer conteúdo, permeada pelo nada. Logo, Sartre acredita numa consciência constituinte, que sua natureza é se lançar para o mundo e para os objetos. (Sartre, 1997).

Destarte, Sartre defende a ideia de que a consciência está estruturada nela mesma, sem nenhuma substância (Eu). Por consequência disso, ela não possui nada e, sendo assim, está direcionada, por conta do vazio, ao mundo. Se ela fosse uma estrutura que possuísse um Eu, como é defendido por Kant em *Crítica da Razão Pura* (1999), com o pensamento de que toda consciência é, na verdade, autoconsciência, pois o referente que toma consciência de algo é o sujeito (Kant, 1999), a consciência jamais seria pura com a possibilidade de transcender livremente aos objetos. Isso significa dizer que, ao contrário de Kant, Sartre elimina o Eu da consciência, posicionando-o para fora, como um objeto

no mundo. E, estabelecendo dessa maneira, uma consciência espontânea, translúcida, autônoma e absoluta, como o próprio filósofo exorta: “[...] tudo é claro e lúcido na consciência, existindo sendo pureza e levando ao mundo sua leveza.” (Sartre, 1994, p. 23).

É a partir dessa concepção, que compreendemos o caráter de intencionalidade na consciência, propriamente por ela ser sempre em direção a algo. Sem nenhuma dúvida, Sartre se deixou seduzido pelo conceito husserliano² de intencionalidade, pois é esse conceito quem permite que a consciência seja, ao mesmo tempo, nada e tudo. Na perspectiva do filósofo francês, advertimos que, se a consciência é um nada, ela pode ser preenchida intencionalmente se transformando em tudo. Em *Uma ideia fundamental da fenomenologia de Husserl: a Intencionalidade* (2005, p. 65), Sartre repete a máxima da filosofia husserliana dizendo que “toda consciência é consciência de alguma coisa”. Isso é a própria intencionalidade, uma vez que a consciência é um ato e não um objeto. No fim de tudo, ela sempre se colocará como movimento a alguma coisa e isso a fará intencional. Para além disso, é a intencionalidade quem liberta a consciência de algum tipo de conteúdo, isto é, de uma atribuição do Eu, pois se a consciência é um nada, ela necessariamente recai no campo da liberdade, isto significa dizer que temos uma consciência livre.

Aqui conseguimos perceber pontualmente a diferenciação que Sartre faz entre essa estrutura da consciência e o psiquismo. Se de um

² Há um debate muito pertinente do Sartre ser ou não um comentador da filosofia de Husserl. E, apesar de esse não ser o propósito deste trabalho, devemos nos salientar que, Sartre, realiza um processo muito originário a partir da filosofia alemã. Quem sustenta esse argumento é o autor Carlos Alberto de Moura, quando exorta, no prefácio da obra *Ideias Para uma Fenomenologia Pura* (2006), a seguinte questão: “O que o Husserl teria haver com tudo o que o Sartre fez a partir da filosofia dele?” Ele mesmo responde em seguida: “Rigorosamente nada.”. Isto é, o que a fenomenologia francesa e, exclusivamente, o que Sartre está fazendo a partir da filosofia alemã é uma outra filosofia. O queremos defender é que a fenomenologia sartreana não pode ser reduzida a uma mera retomada do projeto fenomenológico desenvolvido por Husserl, apesar de reconhecermos sua importância.

lado temos um campo que se define como sendo liberdade, no outro, temos objetos unicamente como seres no mundo (Moutinho, 1995). Em Sartre, apoiamos esta afirmação na seguinte passagem: “Com efeito, a consciência se define pela intencionalidade. É por ela que a consciência se transcende a si mesma. [...] enquanto a consciência é uma evidente presença, o psiquismo é ele mesmo, um ser no mundo.” (Sartre, 1994, p. 20).

Com efeito, percebe-se que, nada justifica a existência de um Eu na consciência. E que essa estrutura, se unifica a cada ato intencional. Mas a questão ainda não está tão clara como gostaríamos, exige-nos um melhor exame. Em vista disso, a melhor elucidação sobre essa discussão exige que expressemos os modos de consciência na filosofia de Sartre. Portanto, com base nas colocações do autor de *A Náusea* (1986), veremos as três formas de consciência de maneira conseguinte, como ele mesmo colocou em sua obra *A Transcendência do Ego* (1994).

A primeira, pré-reflexiva, trata-se de uma consciência da espontaneidade impessoal, que é apenas posicional ao objeto, isto é, “a consciência não é para si mesma seu objeto” (Sartre, 1994, p. 23). Isso significa dizer que ela existe por si. A segunda, por sua vez, reflexiva, possui como objeto uma consciência estruturada na recordação, é ela quem estabelece a terceira consciência, do campo refletido. É de se reconhecer que a segunda consciência é quem constrói o Eu, pois envolve temporalidade. É ela quem relaciona a consciência com o psíquico e com os diversos objetos.

Neste ponto, sobre os três modos da consciência, o filósofo francês expõe:

Neste caso, a estrutura complexa da consciência é a seguinte: há um ato irrefletido de reflexão sem Eu que se dirige para uma consciência refletida. Esta torna-se o objeto da consciência refletinte, sem deixar, todavia, de afirmar o seu objeto próprio (uma cadeira, uma verdade matemática, etc.). Ao mesmo tempo, um objeto novo aparece, o qual é a ocasião de uma afirmação da consciência reflexiva e não está, por

consequente, nem no mesmo plano da consciência irrefletida (porque esta é um absoluto que não precisa da consciência reflexiva para existir) nem no mesmo plano do objeto da consciência irrefletida (cadeira, etc.). Este objeto transcendente do ato reflexivo é o Eu. (Sartre, 1994, p. 55).

Em suma, entende-se que o autor dirige o Eu como objeto transcendente do ato reflexivo, apesar de ele não ser proprietário da consciência e, que, consciência reflexiva e refletida são unidades indissolúveis, pois uma não pode existir sem a outra. A presença desse Eu no ato reflexivo jamais se dará, como vimos, na consciência irrefletida, por ela ser rigorosamente absoluta e livre de qualquer objeto. Dessa forma, advertimos, por fim, que o ato irrefletido é o único que se coloca como consciência de si mesmo, sendo plena translucidez.

Se formos pegar um exemplo mais tangível para demonstrar como cada modelo de consciência se manifesta, ficará ainda mais claro como cada uma, de fato, realiza sua função. Então, peguemos como exemplo o processo de andar na rua. Se nesse exato momento ando na rua, não necessariamente, no momento exato da ação, existe uma reflexão sobre o andar, simplesmente ando. A minha consciência é a consciência de andar na rua, mas, não necessariamente estou refletindo sobre estar andando. Isso é o que Sartre está chamando de consciência espontânea, a de primeiro grau.

Ainda utilizando o mesmo exemplo, Sartre diria que só consigo refletir sobre o andar quando me recordo da atividade de ter andando, ou seja, hoje me recordo que ontem andava na rua desviando dos buracos e tentando encontrar um melhor caminho para chegar mais rápido em tal lugar. É nesse exercício do recordar sobre a ação praticada que a reflexão se manifesta. Nestas circunstâncias, o Eu se colocará, não como proprietário dessa consciência reflexiva, mas ele se manifesta nela, pois quem está recordando de algo é o sujeito que realizou a ação. Por último, a consciência refletida é quem nos possibilita recuar perante os seus pensamentos, julgá-los e analisá-los. Por isso, Sartre

verbaliza que a consciência de segundo grau não pode ser pensada sem a existência da refletida e vice-versa. Para conseguirmos julgar e analisar um objeto será necessário ter refletido anteriormente sobre ele.

Para darmos continuidade ao trabalho, precisamos ter em mente que, todas essas características expressam que toda e qualquer consciência é consciência de algo transcendente. Nesse sentido, a proposta sartreana, é a de assumir que a consciência é sempre consciência de algo. E, por ela ser livre, tem como concreto, na sua estrutura, ser um nada e tudo ao mesmo tempo. Sua função é dirigir-se àquilo que ela não é, é se movimentar para o mundo e para os objetos. Decerto, Sartre se ocupou excessivamente em demonstrar que a consciência é um nada de ser.

Tendo compreendido o que Sartre percebe acontecendo concretamente na consciência, a partir de agora, focaremos em apresentar como essa consciência é demonstrada através das vivências de Roquentin em *A Náusea* (1986). E, como essa noção se relaciona com a falta de necessidade em tudo no mundo (contingência).

3 Roquentin e a existência enquanto contingência radical

Iniciamos esta seção apontando que é através do seu primeiro romance filosófico que Sartre constata a gratuidade dos seres e de todos os acontecimentos. Percebe não só a gratuidade na existência, mas a falta de sentido nela mesma. Toda essa consciência do autor sobre o mundo é representada através de *A Náusea* (1986). É por intermédio dessa obra que é demonstrado a absurdidade no existir e a sensação de estranhamento diante da interpretação de que toda realidade só existe de forma gratuita, como o próprio protagonista constata no decorrer do livro: “O essencial é a contingência. O que quero dizer é que, por definição, a existência não é a necessidade” (Sartre, 1986, p. 148). Em outros termos, isso significa dizer que, nada se faz necessário no mundo, pois se a experiência da náusea no ser é o resultado de que ele

torna-se consciente de que nada no mundo e nem ele mesmo tem sentido, a existência só pode existir de uma única forma: contingente.

Esse romance, como já mencionamos, narra as aventuras de Antoine Roquentin, um historiador que viajou por muitas cidades e tem em média de 35 anos. No primeiro contato com a narrativa, Roquentin encontra-se numa cidade fictícia, chamada de Bouville. O propósito do historiador foi de sair da sua cidade natal e ir em direção ao interior da França para escrever sobre a vida de um marquês de aspecto esplêndido que viveu na cidade em torno do século XVIII, chamado Marquês de Rollebon. O que o personagem não esperava durante esse processo era de ser acometido por sensações que ele denomina, no primeiro momento, de estranhas.

Por cada instante que se passa, por cada sensação acometida no personagem, fica mais evidente que sua própria existência, bem como a existência dos outros seres, não tem nenhuma razão para acontecer. Todas as experiências cotidianas admitidas por ele ganham uma brusca dimensão, pois percebe os fenômenos que os cercam de maneira não definida em face da falta de sentido das coisas. E, no fim de tudo, Roquentin compreende sua condição: “E sem formular nada compreendi que havia encontrado a chave da minha existência, a chave das minhas Náuseas, de minha própria vida. De fato, tudo o que pude captar ligase a esse absurdo fundamental.” (Sartre, 1986, p. 149). Dessa maneira, as coisas sendo elas mesmas sem nenhuma significação, ou seja, contingentes, são também absurdas³.

O protagonista exerce no decorrer dos acontecimentos um encontro consigo mesmo, com a sua liberdade da forma mais dramática,

³ Apesar de decidirmos não nos aprofundarmos no tema da absurdidade, devemos assimilar que o absurdo nada mais é do que a soma das coisas contingências. “Por este ser que lhe é dado, a realidade humana participa da contingência universal do ser, e, por isso mesmo, daquilo que denominamos absurdidade.” (Sartre, 1997, p. 590). Com isso, o absurdo é totalidade no ser. Essa condição não pode ser considerada um fim, mas sim um começo. Esse é o ponto de partida para agir em meio a tantas coisas contingentes.

que vem do envolvimento com a contingência, pois em *A Náusea* (1986), o filósofo existencialista, relaciona a condição de liberdade com a condição contingencial, uma vez que existe a falta de uma conexão necessária que expresse o sentido das coisas. Se existe uma liberdade absoluta do ser que é identificada através da ideia da contingência, nada justifica a existência de ser algum.

Então fui acometido pela náusea, me deixou cair no banco, já nem sabia onde estava, via as cores girando lentamente em torno de mim. É isso: a partir daí a náusea não me deixou, se apossou de mim. [...] Gostaria tanto de me abandonar, de esquecer de mim mesmo. Mas não posso, sufoco: a existência penetra em mim por todos os lados, pelos olhos, pela boca... (Sartre, 1986, p. 35-146).

Há, como explicitamos, uma desorientação, que nada mais é do que o reflexo da própria contingência radical, e é classificada como radical porque tudo na existência é desprovida de sentido. É nessa mesma linha de raciocínio que o comentador André Barata (2006) no artigo Sartre: *A Náusea* coloca seu entendimento acerca da obra filosófico-literária de Sartre. Barata compreende que há uma dupla vivência na trajetória de vida do protagonista, a primeira seria a incapacidade do próprio protagonista de dar sentido às coisas, e a segunda, uma outra incapacidade, essa seria a de sustentar uma experiência que é brutalmente colocado para todos os seres em relação ao conjunto de elementos existentes (Barata, 2006).

É a partir das descrições de Antoine sobre suas sensações existenciais que podemos apontar que tudo o que cerca é, na verdade, nauseante. Não só sua própria existência indefinida, mas também todas as outras. O seu problema habita não só na ausência de sentido de sua própria vida, mas também em todas as coisas:

[...] a ausência de sentido que se revela em Roquentin e o perturba é identificada, como já indicamos, com o absurdo, mas não como um absurdo que se faça equivaler a ideia de contradição ou de um sentido que se anula. Este é ainda um absurdo transparente, que resulta da

própria economia de sentido, afirmando-se, assim, que algo é absurdo em relação com qualquer outra coisa. (Barata, 2006, p. 04).

Nesse sentido, podemos compreender que o que regula todo esse absurdo no romance filosófico, vem da experiência que nem o próprio Roquentin e nem ninguém, foram convidados a envolver-se. Nenhum ser no mundo adquiriu um pré-convite para ser lançado ao mundo. O que queremos demonstrar aqui, para não sermos redundantes, é que, seguindo a compreensão que tivemos na primeira seção deste artigo que, a consciência, para Sartre, é sempre consciência de algo, ela um movimento, um direcionamento a alguma coisa.

É por meio desse conceito que percebemos que Roquentin não tem como fugir da contingência radical, pois não há como se refugiar na consciência, justamente por ela ser para fora, para o mundo. Logo, constatamos que Sartre delineou a partir das representações de Roquentin que a realidade humana é marcada pela consciência de contingência. A náusea é o acontecimento da existência que revela a apreensão de uma consciência puramente contingente.

Agora, na próxima e última seção deste trabalho, nosso exercício será o de expor de que maneira, relacionando esses dois conceitos (consciência e contingência), o indivíduo pode construir sua própria subjetividade. Aliás, melhor dizendo, como a relação entre essas duas estruturas pode colocar o sujeito na fronteira de possibilidade de construção de si. Seguiremos trazendo para o bojo da discussão as experiências do protagonista de *A Náusea* (1986), bem como o seu encontro com o vazio, o nada.

4 A construção de si

Assim que Roquentin toma total conhecimento da contingência radical, ele faz a tentativa de mascarar⁴ sua própria vida, ele tenta

⁴ Sartre nomeia a tentativa de mascarar sua própria existência de má-fé. “Na má-fé eu

associar sua vida ao Marquês de Rollebon, no intuito de não assumir sua existência contingencial. Não obstante, esse movimento não tem um período longínquo. O autor Franklin Leopoldo e Silva na obra *Ética e literatura em Sartre* (2004) explana o momento em que o historiador decide abandonar os estudos sobre a vida do marquês: “Ele havia deixado de existir: desistira de escrever o livro sobre o marquês. Essa desistência equivalia ao desaparecimento ou a morte do marquês, provocada pelo próprio Roquentin.” (Silva, 2004, p. 63). No romance percebemos isso na seguinte passagem: “A culpa era minha. Tinha dito que o passado não existia. E, sem ruído, eu tinha voltado ao nada.” (Sartre, 1986, p. 38).

Notadamente, Roquentin escolhe causar, pela segunda vez, a morte do marquês, pelo fato da consciência de contingência. Torna-se claro e evidente que ele percebe a resignificação do passado como apenas uma recusa da ideia de se debruçar no projetar-se. Assim, esse vazio não consegue de forma alguma ser preenchido, ele é, simplesmente, como já foi dito algumas vezes ao longo deste trabalho, um nada. Ao mesmo tempo, sobre o nada, Sartre diz, “Mas é preciso compreender que esse Nada não é um espaço vazio simples puramente dado. Na realidade, esse Nada é um Nada que nós somos. A existência para consciência é a negação do eu.” (Sartre, 1997, p. 169). Esta passagem nos permite compreender que o nada é um elemento primordial na construção do sujeito sartreano.

Vejamos, é a partir do momento que Roquentin se coloca de frente ao nada que todas suas ações transcendem e, de agora em diante ele se constituirá dessa maneira. É destas consequências, que identificamos a consciência (nada) e a contingência neste personagem.

mesmo escondo a verdade de mim mesmo” (Sartre, 1997, p. 93). A má-fé é definida na filosofia sartreana como uma conduta de fuga, um aparato que o sujeito utiliza para escapar da consciência de angústia que é apreender a contingência radical.

Ou seja, Roquentin se constituía falsamente quando vivia para o marquês. Aqui se manifesta a ligação entre a narrativa de *A náusea* e a análise de *A Transcendência do Ego*. Vemos aí a mesma inversão da gênese subjetiva. Roquentin projetara em *Eu* fora de si e o tentara tomar como origem e causa de si próprio, para ter ali algum abrigo contra a espontaneidade e a contingência, no qual repousava o sujeito falsamente constituído. O Marquês o libertara de si, isto é, dispensava-o de defrontar-se livremente com a contingência do existente. A ‘fatalidade da espontaneidade’ o restitui a si, mas esse processo não se completa apenas com o desvelamento da existência contingente, pois a fatalidade da liberdade não é simétrica a fatalidade da determinação. Não saímos desta para cair naquela. A fatalidade da espontaneidade exige que Roquentin assuma a existência, que ele se constitua para si. (Silva, 2004, p. 55).

Ora, se a consciência desliza para fora, para aquilo que ela não é, e Sartre ratifica isso ao dizer “afinal de contas tudo está fora, tudo. Até nós mesmos: fora, no mundo, entre os outros.” (Sartre, 2005, p. 87), então, é pela consciência (nada) e contingência que a possibilidade de construção de si surge no campo do nada.

A proposta sartreana, através da relação entre consciência e contingência, nos permite pensar o movimento de existencialização do ser. E, o começo desse movimento, se dará no instante em que o indivíduo assume o absurdo da existência. É projetando-se no mundo, a partir da consciência de contingência que a (des) construção acontece. Mas, agora, cabe dizermos, se seguirmos esse viés, que não há como pensar essa relação sem contar com a condição existencial; a liberdade. Ela é a principal ferramenta de um sujeito em situação, é ela quem coloca qualquer ser com a possibilidade de se desvelar. Logo, queremos dizer que, é a consciência de contingência que faz da subjetividade um eterno processo de (des) construção.

O Nada da consciência junto a apreensão da contingência radical é a possibilidade do sujeito de se fazer no campo dos possíveis. Sem dúvida, a jornada do sujeito sartreano é de se preencher diante da realidade humana. Captamos que, é por meio de assumir a sua conde-

nação (liberdade), o que o desvelar se inicia. Por isso, por fim, asseguramos que o indivíduo, jogado no mundo contingente tem a possibilidade de se construir a partir da gratuidade, colocando-se diante do Nada.

5 Considerações finais

A pesquisa que desenvolvemos buscou tratar da relação entre consciência (nada) e contingência. E, a partir de todo percurso teórico apresentado aqui, observa-se a relação dessas duas estruturas e a importância da própria para a subjetividade. Na primeira seção, tratamos sobre o plano teórico da primeira obra filosófica de Sartre; *A Transcendência do Ego* (1997). Compreendemos que não há nenhum Ego presente na consciência espontânea e, por isso, ela é um puro ato, translúcida, independente, livre e absoluta. Se houvesse algum conteúdo na consciência, ela jamais conseguiria transcender-se ou projetar-se livremente rumo ao mundo e aos objetos. Logo, constatamos que, a proposta sartreana foi a de elaborar uma consciência intencional que pulse com destino para aquilo que ela não é.

Posteriormente, trabalhamos a apreensão da contingência radical na filosofia de Sartre. Para isso, fez-se necessário analisarmos as experiências de Antoine Roquentin e, conseqüentemente, a sua captação sobre a gratuidade, inclusive, a falta de significação em sua própria existência. Inferimos que, o primeiro romance filosófico de Sartre, demonstra o contraste que o indivíduo tem com sua vida. É Roquentin, por meio de suas representações, quem percebe a consciência de contingência. É ele quem se coloca defronte ao nada e tentará se constituir no mundo a partir disso.

Por fim, na última seção deste trabalho, verificamos como se estabelece o desvelamento do sujeito com base na consciência de contingência ilustrado em *A Náusea* (1986). Averiguamos, por meio dos primeiros escritos de Sartre que, a relação entre consciência e contingência

radical faz com que o sujeito desperte para sua própria existência. É o nada, assim como a liberdade da consciência e a contingência da vida humana que se constrói, no campo das possibilidades, uma fronteira para o desvelar do ser. Em outras palavras, a construção de todo e qualquer sujeito efetua-se por meio de uma consciência que se estrutura no nada, de uma espécie de contingência que nada mais é do que gratuidade absoluta. E, mais ainda, efetua-se também por meio de sua condição existencial: a liberdade.

Referências

- BARATA, André. *Sartre: A Náusea*. Lisboa: UNL, 2006.
- DELACAMPAGNE, Cristian. *História da filosofia no século XX*. Tradução Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- HUSSERL, E. *Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica: Introdução geral à fenomenologia pura*. Tradução Márcio Suzuki. São Paulo: Ed. Ideias e Letras, 2006.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Tradução de Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.
- MOUTINHO, Luiz Damon Santos. *Sartre: psicologia e fenomenologia*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- SARTRE, Jean Paul. *A Náusea*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. Tradução: Rita Braga. (Coleção Grandes Romances), 1986.
- SARTRE, Jean Paul. *A transcendência do Ego*. Lisboa: Colibri, 1994.
- SARTRE, Jean Paul. *O Ser e o Nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Trad: Paulo Perdigão. 13. Ed. Revista Petrópolis. Editora Vozes, 1997.
- SARTRE, Jean Paul. *Uma ideia fundamental da fenomenologia de Husserl: a intencionalidade*. In: Situações I. Tradução de Cristina Prado. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2005.
- SILVA, Franklyn Leopoldo e. *Ética e literatura em Sartre: ensaios introdutórios*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

A (im)possibilidade das imagens e o sublime

Rafaela Alves Fernandes¹

DOI: <https://doi.org/10.58942/eqs.243.11>

Na Crítica da Faculdade de Julgar, Kant elege um dos códigos da lei mosaica como a passagem mais sublime de todas as outras: “Tu não deves fazer nenhuma imagem ou alegoria daquilo que está no céu, nem na terra, nem sob a terra etc” (Kant, 2016, p. 171). Nesse caso, a impossibilidade da imagem decorre da natureza inapresentável de Deus, isto é, à uma forma sem limite e de contornos inimagináveis. Sabemos que a interdição da representação tem um sentido sagrado para os judeus e encontrou correspondência, por exemplo, na iconoclastia bizantina que recusava a relação consubstancial entre a dita imagem natural e a artificial. Ao caracterizar a ausência de imagem como algo sublime, Kant alude ao que entende por apresentação negativa em relação ao sensível e à faculdade da imaginação que em sua impotência tem o poder de revelar o suprassensível em cada sujeito. Estamos diante de uma definição canônica do sublime: a apresentação do inapre-

¹ Doutoranda e mestre em Filosofia pela Universidade de São Paulo (2022), bacharela em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo (2017) e licenciada em Artes Cênicas pela Faculdade Paulista de Artes (2010). É professora de Arte no Ensino Fundamental e Médio da Secretaria do Estado da Educação de São Paulo e da Secretaria Municipal de Educação de São Paulo. Desde 2019 integra o Grupo de Estudos em Estética Contemporânea do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo (GEEC-USP). Realizou estágio de pesquisa na Université Paris VIII Vincennes Saint-Denis (França) no Laboratório de Artes da Imagem e Arte Contemporânea (AIAC), pelo PDSE-CAPES (Programa de Doutorado-sanduiche no Exterior).

sentável, que encontrou comentadores contemporâneos empenhados em ressaltar a interpretação metafísica do conceito.

No entanto, aqui, ao invés de tratar da “imagem” no singular que, inevitavelmente, adquiriria conotações icônicas, nos propomos a questionar a possibilidade ou a impossibilidade de uma miríade de “imagens” em relação ao pensamento sublime e aos problemas que a imagem técnica impõe, tais como os limites do representável, a distância entre espectador e acontecimento, padrões patéticos de representação considerados toleráveis, assim como as controvérsias da imagem entre o espectro de um dever de memória e o espetáculo cotidiano do trauma. Em geral, as imagens que servem de esteio para esta argumentação efetuam um percurso constituído de pelo menos quatro etapas, a saber: encobrimento, eclosão, esvaziamento e esquecimento. Trata-se de imagens de catástrofes recentes que engendram sua própria partilha do visível e do invisível atuando sobre as subjetividades e confiscando sentidos. Eis o “je ne sais quoi” associado ao sublime, despossessão da palavra que incita o fechamento dos olhos para não ver, para não saber.

Sabemos que Kant não fez a defesa da interdição das imagens, a relação que ele estabelece entre a ausência de imagem e o sublime deve ser compreendida no contexto da abertura ao ilimitado e sem forma de uma totalidade que algumas experiências suscitam. Acerca disso, Jean-Luc Nancy esclarece: “a forma, ou o contorno, é a limitação, que é o negócio da beleza: o ilimitado, ao contrário, é questão do sublime” (Nancy, 1988, p. 85). Em Kant, a interdição das imagens é sublime porque alude à apresentação negativa do que apenas pode ser compreendido como imagem ausente, isto é, do que não foi imaginado e desafia a nossa capacidade de apreensão por meio do pensamento e da linguagem, seja pelas suas dimensões, seja pelo seu poder. Tão importante quanto este aspecto é o fato de que ao evocar o iconoclasmo religioso, Kant tematiza o problema da representação como presença que adquire corpo e forma no espaço, além de seu atributo temporal, qual seja, a representação como repetição ou mera imitação da natu-

reza. Nesse sentido, enquanto a repetição inscreve o representado na sequência subjetiva do tempo, a presença nos coloca diante dos limites do existente e do visível. O invisível não se encerra em uma configuração fixa e estável, daí a sua potência. Ele se abre ao ilimitado do mundo das formas e das existências sem forma. Contudo, o ilimitado também pode significar o inimaginável e o irrepresentável, como no caso de cenas do pior que nos expõem à desastres e catástrofes que parecem sem fim.

Nesse ponto, a noção de imagem-testemunho parece-nos interessante para conduzir esta reflexão. Evidentemente, é possível generalizar e pensar qualquer imagem fotográfica como testemunho, especialmente se considerarmos o estatuto indicial da fotografia em relação à realidade, ainda que a ocorrência nela inscrita seja o próprio gesto fotográfico. Comumente associada ao fotojornalismo, a imagem-testemunho condensa narrativas complexas, muitas vezes acompanhada de textos ou legendas explicativas. Trata-se da manifestação mais precisa do que Henri-Cartier Bresson chamou de instante decisivo, isto é, o equilíbrio expressivo entre a composição plástica da imagem e a captura do instante fugidio dos acontecimentos que se impõem diante da objetiva. Nas palavras de Bresson, “nós vemos e fazemos ver, numa espécie de testemunho, o mundo que nos circunda, e é o acontecimento por sua própria função que provoca o ritmo orgânico das formas” (Bresson, 2015, p. 20). Jean-Marie Schaeffer, por sua vez, observa que “o testemunho fotográfico privilegia as imagens com forte tensão situacional”, isso ocorre não apenas porque “dá preferência às imagens que se referem a estados de fatos instáveis, mas ainda que privilegia as imagens que retêm momentos cruciais de tensão na sequência dos acontecimentos” (Schaeffer, 1996, p. 127). A imagem-testemunho caracteriza-se por sintetizar a origem e o resultado de um processo, em razão disso pode servir tanto como documento de denúncia ao contextualizar o acontecimento e mobilizar o público no sentido de uma intervenção na

esfera pública, como produzir um efêmero efeito de choque desprovido de finalidade.

Roland Barthes criticou veementemente a construção do que ele chamou de “fotos-choque”, quer seja pela presença do fotógrafo ser excessivamente sentida na construção de imagens cuja intencionalidade parece explícita, quer seja por reproduzirem a linguagem tradicional do horror obliterando a capacidade de julgamento do espectador. Segundo ele,

perante elas, ficamos despossuídos da nossa capacidade de julgamento: alguém tremeu por nós, refletiu por nós, julgou por nós; o fotógrafo não nos deixou nada – a não ser um simples direito de uma aprovação intelectual: só estamos ligados a essas imagens por um interesse técnico; carregadas de sobre-indicações pelo próprio artista, para nós não têm história, não podemos inventar o nosso acolhimento a essa comida sintética já perfeitamente assimilada pelo seu criador. Outros fotógrafos quiseram surpreender-nos, não conseguindo chocar-nos, mas o erro de princípio é sempre o mesmo, esforçaram-se, por exemplo, por captar, com grande habilidade técnica o momento mais raro de um movimento, o seu ponto extremo, o vôo de um jogador de futebol, o salto de um esportista ou a levitação dos objetos numa casa assombrada. Mas aqui, também, o espetáculo, embora direto e não composto de elementos contrastados, permanece construído demais; captar um instante único parece gratuito, intencional demais, fruto de um desejo de linguagem incomodativo, e estas imagens perfeitas não produzem nenhum efeito sobre nós; o interesse que sentimos por elas não vai além do tempo de uma leitura instantânea: não ressoa, não perturba, a nossa percepção fecha-se rapidamente demais sobre um signo puro; a visibilidade perfeita da cena, a sua informação dispensa-nos de receber em profundidade o escândalo da imagem; reduzida ao estado de pura linguagem, a fotografia não nos desorganiza (Barthes, 2001, p. 68).

Para Barthes não há fotografia terrível em si mesma, “não basta que o fotógrafo nos signifique o horrível para que o sintamos”, pois “o horror provém do fato de nós a olharmos do seio da nossa liberdade” (Barthes, 2001, p. 67). Enquanto as fotos-choque buscariam um efeito

massivo e homogêneo, as imagens pungentes preservariam tanto a ambiguidade de um detalhe que comove, quanto o mistério que convida o olhar a desvelá-lo. A pungência de uma imagem decorre da capacidade de desorganizar as faculdades do sujeito, as sensíveis e aquelas ligadas ao entendimento, de implicá-lo no acontecimento apresentado e despossuí-lo das convenções explicativas acerca das razões dos fatos. O espectador é impelido a se reconhecer na posição de espectador que julga esteticamente a imagem, e, nesse instante, o seu mundo desaba, ele entra em contato com a desproporção da imaginação. Não que sejam “imagens sem imaginação” como Claude Lanzmann definiu as imagens de arquivo (Lanzmann *apud* DIDI-Huberman, 2020, p. 143), mas são imagens que dão a ver a infinitude, por este motivo a imaginação fracassa, como ocorre no sentimento sublime. “A imaginação é assim, estranhamente, a faculdade de produção do inimaginável, é esta instância inimaginável, como efeito da imaginação, que o sublime designa” (Escoubas, 1993, p. 66), observa Éliane Escoubas. Mas como uma imagem pode causar tamanho desastre?

É uma fronteira tênue e frágil aquela que separa o testemunho do espetáculo, mas pode-se considerar que as imagens-testemunho se distinguem das fotos-choque por se situarem no tempo do acontecimento ao invés de se vincularem ao tempo do espetáculo midiático, provocando uma bela desordem como efeito. Ao prestarem testemunho de algo entendido como insuportável de ser vivido e visto, transmitem a própria apresentação da imagem como questão. Ocorre também de imagens-testemunho serem transformadas em fotos-choque, principalmente no contexto da reprodução e da difusão digital em que as imagens circulam de modo imprevisto, muitas vezes, a despeito da intenção de seus realizadores. Ora, de que tipo de violência estamos falando? A violência residiria na imagem, em seu conteúdo, na forma como foi feita ou, como pensa Barthes, na recepção do espectador? Tomemos uma única imagem contemporânea a nós para refletirmos sobre o problema da possibilidade ou da impossibilidade de certas imagens.

A imagem é de autoria de Nilüfer Demir, uma fotógrafa que trabalha para a agência de notícias DHA e que em setembro de 2015 captava a chegada de imigrantes numa praia da Turquia quando se deparou com o corpo de Alan Kurdi, garoto que morrera afogado em um naufrágio, assim como o seu irmão, sua mãe e outras nove pessoas que atravessaram a rota do Mediterrâneo Oriental fugindo da guerra civil na Síria. Muitos morreram neste dia, assim como em outros, porém, somente esta imagem foi retida pela retina do mundo. Todavia, é preciso destacar que inicialmente nem mesmo jornais e revistas quiseram publicar a imagem por julgá-la “forte” demais para os sentidos dos leitores e espectadores ocidentais. Segundo Will Wintercross, fotógrafo britânico, “fotos como essa são tiradas o tempo todo, mas não necessariamente enviadas (pelas agências de notícias aos veículos de mídia) sempre, [...] a maioria delas dificilmente é vista por alguém” (Wintercross *apud* Gunther, 2015). A foto foi divulgada por uma outra agência de imprensa turca e rapidamente difundida em redes sociais. Não tardou para jornais no mundo inteiro a publicarem em diferentes versões: o corpo do garoto solitário, acompanhado do agente da polícia que depois o levou dali, enquadrado ao lado de dois agentes, um, inclusive, portando uma câmera fotográfica. A imagem foi pixelizada, cortada, borrada e publicada com avisos sobre o seu teor violento. Foram inúmeros os ângulos de captura da cena e as abordagens adotadas na publicação. Mas ninguém viu, por exemplo, a fotografia do irmão do garoto de camiseta vermelha, Galip Kurdi, feita pela mesma fotógrafa. Trata-se de uma imagem mostrando a criança de frente, o corpo estirado na areia da praia.

Entretanto, conforme André Gunthert observa, há algo de particular na eleição e valorização dessas fotos:

Pela primeira vez, não foram os meios de comunicação tradicionais que trabalharam na designação de um símbolo, mas sim as redes sociais que se comportaram como um órgão coletivo de seleção de uma imagem chocante que consubstanciava uma mensagem de alerta. A

força paradoxal da foto da criança morta não será suficiente para inverter o rumo de uma política hostil à recepção de migrantes, mas permanece como a imagem do remorso que assombra os sonhos de uma Europa assustada (Gunthert, 2015).

Ainda assim resta a questão por que tais fotos, apenas estas em meio a uma miríade de outras imagens, de outros mortos e de outras histórias adquiriram tamanha relevância, sendo alçadas ao estatuto de ícones de uma tragédia incomensurável ao serem impulsionadas por anônimos em redes sociais. Há algo nessas imagens que incita a compaixão coletiva e ao mesmo tempo as tornam toleráveis ao olhar. Apresamo-nos em apresentar algumas hipóteses. Embora conheçamos a cadeia de violências que ocasionou a morte de Alan (o histórico de intervenções militares, a guerra civil, a truculência de políticas de Estado anti-imigração), a fotografia encobre o contexto e atenua a atrocidade do resultado. Não vemos corpos dilacerados ou ensanguentados, ao invés disso, um corpo íntegro, vestido com a roupa de domingo, os pés ainda calçados como que para correr e brincar. Dada a posição em que o corpo foi encontrado, não é possível ver também o rosto do menino. Este é um detalhe importante, pois, o rosto desfigurado ou simplesmente moribundo tem o potencial de ferir o olhar de um modo inconfesso, nesse sentido, as fotografias reunidas por Ernst Friedrich são exemplares, usadas com o propósito preciso de gerar repulsa à guerra. Além disso, considerando a ideia warburguiana de uma fórmula de páthos sobrevivente nas imagens, é evidente a associação dessas fotografias com outras representações históricas de crianças em meio aos horrores da guerra, injustiças sociais e catástrofes, imagens que pairam no imaginário social e na cultura visual. Não é preciso ir muito longe evocando o motivo do massacre dos inocentes na pintura. A fotografia social e o fotojornalismo nos legaram uma coleção de imagens terríveis, como as crianças trabalhadoras de Lewis Hine ou aquelas em situação de rua na Nova York de Jacob Riis, os garotos amontoados em guetos durante a Segunda Guerra, de Roman Vishniac, os insuportáveis

registros que Sebastião Salgado fez da miséria e da subnutrição infantil em Sahel na década de 1980, a menina vietnamita fotografada por Nick Ut, Paul Fusco mostrando o terrificante legado de Chernobil nos pequenos e deformados corpos, entre tantos outros exemplos.

Embora as fotografias de Nilüfer Demir tenham mobilizado a comoção dos espectadores quanto à crise humanitária que vitimava milhões de pessoas e gerado críticas contra a política anti-imigração de países europeus à época, como vimos, a divulgação das imagens não foi um consenso nem entre jornalistas nem entre atores da opinião pública que acompanhavam de longe a repercussão do caso. Assim, novamente o debate sobre a possibilidade ou a impossibilidade das imagens ocupou a cena. De um lado, aqueles que defendiam o papel crucial delas na denúncia dos horrores de nossa época. De outro, os que postulavam a necessidade de uma espécie de tribunal moral para julgar a relevância ou não de certas imagens. Evidentemente, esta não é uma questão simples e sequer pode ser reduzida ao problema de mostrar ou não mostrar, ver ou não ver. No final das contas, este caso suscita um conjunto de indagações necessárias sobre o ato de ver, tais como: Qual é a natureza do olhar que dirigimos às imagens? Que tipo de engajamento afetivo e político as imagens têm o potencial de produzir? De que forma podemos mobilizar o nosso olhar diante da violência do visível? E, sobretudo, quais são as imagens que faltam, aquelas que socialmente partilhamos na infinitude do invisível? Pois, talvez, partilhemos mais imagens invisíveis do que aquelas que vemos solitariamente através das telas dos dispositivos digitais.

É comum atribuir o empobrecimento sensível e a banalização da violência à abundância de imagens que circulam diariamente nas mídias, saturando os sentidos e esgotando a imaginação. Entretanto, Marie José-Mondzain contradiz essa visão afirmando de modo ambíguo que as sociedades atuais sofrem de uma carência de imagens. Segundo ela, “não estamos sob a inflação das imagens em um mundo submerso de coisas a ver, jamais a imagem esteve tão ameaçada e

arrisca-se a desaparecer sob o império das visibilidades. Há cada vez menos imagens” (Mondzain, 2003, p. 2003). É surpreendente pensar que na era do Google Imagens, dos arquivos armazenados digitalmente e da inteligência artificial a imagem esteja sob o risco de desaparecer. Evidentemente, o desaparecimento sobre o qual Mondzain nos fala é o de um trabalho do olhar que cada imagem demanda do espectador e que quando não efetuado ocasiona a morte da imagem. É preciso encontrar o tempo de pausa e suspensão do olhar para que o pensamento possa fazer o seu trabalho. Afinal, uma imagem só transmite um testemunho quando encontra um olhar hospitaleiro. Embora as intenções sejam boas, o destino de imagens como a de Alan Kurdi é o esvaziamento seguido do esquecimento, pelo menos até que uma nova imagem transformada em foto-choque venha a público. O paradoxo de nosso tempo é que o sublime reside nas imagens que faltam, não por ausência de representações da violência, mas pela saturação de catástrofes. Essa abundância impede a devida elaboração de cada evento, obscurecendo sua singularidade.

Referências

- BARTHES, Roland. “Fotos-choque”. In: *Mitologias*. Tradução Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 11ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BRESSON, Henri-Cartier. “O instante decisivo”. In: *O imaginário segundo a natureza*. Tradução Renato Aguiar. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2015.
- ESCOUBAS, Éliane. “The simplicity of the sublime”. In: COURTINE, François. *Of the sublime: Presence in Question: essays*. New York: State University of New York Press, 1993.
- GUNTHER, Joel. “Nunca imaginei que uma foto pudesse ter esse impacto”, BBC News, publicada em 04/09/2015. Disponível em: <https://shre.ink/gylu>. Acesso em: 28/01/2025.
- GUNTHER, André. « Aylan, l’image d’un remords ». In: *L’image sociale*. Publicado em 05/09/2015. Disponível em: <https://imagesociale.fr/11193>. Acesso em: 28/01/2025.

- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Tradução Fernando Costa Matos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.
- LANZMANN, Claude. Apud DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Tradução Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo Editora 34, 2020.
- MONDZAIN, Marie-José. *Le commerce des regards*. Paris: Éditions du Seuil, 2003.
- NANCY, Jean-Luc. “L’offrande sublime”. In: *Du sublime*. DEGUY, M. e NANCY, J. L. (orgs.) Paris: Belin, 1988.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária*. Campinas, São Paulo: Papirus, 1996.

Anestésica na modernização capitalista em Susan Buck-Morss

Rodrigo Zagonel Mickus¹

DOI: <https://doi.org/10.58942/eqs.243.12>

1 Introdução

Aquilo que nomeei de “constelação anestésica da modernização capitalista” deriva da palestra tornada ensaio da filósofa Susan Buck-Morss chamado *Estética e Anestésica*. Publicado em 1992 na revista estadunidense *October*, ela foi globalmente proferida no mesmo ano na Europa, Hong Kong, Estados Unidos e Moscou. Ao apresentar o ensaio no *Post factum* de seu livro de 2000, *Mundo de Sonho e Catástrofe*, Buck-Morss circunstancia sua escrita em torno de uma série de fatores dentre os quais, i) os anos em que passou, nos últimos momentos da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, junto a um coletivo de pesquisadores pós-soviéticos no antro de discussões globais, dentre intelectuais visitantes a convite da filósofa como o recém falecido Frederic Jameson, Wolfgang Haug, Žižek e Derrida quanto com intelectuais soviéticos versados na teoria social do Oeste como Valérii Podoroga, Mikhail Ryklin, Ielena Pietróvskaja e Nélli Motrochílova; ii) a experiência televisionada de guerras (especialmente a do Golfo e da Iugoslávia); iii) o

¹ Mestrando em Filosofia na Universidade Federal do Paraná (UFPR), com pesquisa sobre a anestésica da modernização capitalista. Sua pesquisa é orientada pelo Prof. Dr. Benito Eduardo Maeso e financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). rodrigo.mickus@gmail.com.

contraponto à tese anti-utopista de Boris Groys (1992) de que Stálin teria realizado o projeto de vanguarda artística de síntese entre o espaço da arte e da vida (*Gesamtkunstwerk*, obra de arte total); e v) o que julgo mais importante, a urgência de se formular uma “antropologia filosófica da modernidade”, projeto este que, mesmo sem ter uma continuidade posterior à publicação do ensaio por parte de Buck-Morss, reverbera no projeto da antropologia negativa de Günther Anders² ou até mesmo no de Marx³.

Antes de prosseguirmos, um pouco mais do campo de emergência do ensaio precisa ser posto: a preocupação comum a todos pesquisadores que se reuniam naquele momento em Moscou era o de pensar na lógica cultural integrada desse novo ‘único mundo’ pós-socialista que surgia por todos os lados. Diante da relação entre poder e cultura de massa, comum a Leste e a Oeste, a comunidade de pensadores pós-soviéticos e ocidentais que se reunia nos anos finais da União Soviética pensava na linha do que Guy Debord (1997) chamou de “espetáculo integrado”: a subsunção da utopia de consumo capitalista (espetáculo difuso) e do mundo de sonho soviético (espetáculo concentrado)⁴. O poder espetacular já ganhava a profundidade de uma

² Cf. Hunter Bolin, *Unworldliness: A Pathology of Humankind* (On Günther Anders’s Negative Anthropology). In: <https://www.e-flux.com/journal/147/625279/unworldliness-a-pathology-of-humankind-on-gnther-anders-s-negative-anthropology/>

³ Polemizando contra a tese do corte epistemológico de Althusser, Ruy Fausto tensiona: “Em primeiro lugar é preciso dizer que os *Manuscritos* representam mais uma *antropologia negativa* do que uma antropologia positiva – o que já é diferente. O fundamento antropológico nos *Manuscritos* é menos o homem do que o *homem alienado*. Isto não nos remete ao velho Marx, mas representa uma diferença importante em relação à antropologia feuerbachiana. Diríamos que para passar dos *Manuscritos* ao universo do velho Marx, é necessário pôr (*setzen*) a ‘negação’ do homem *enquanto* ‘negação’, ou se se quiser, é preciso ‘negar’ o próprio homem ‘negado’: isto representa, sem dúvida, um passo fundamental, mas diferente da simples passagem do homem à sua ‘negação’ (da antropologia positiva à ‘negação’ da antropologia). O que se perde de vista, frequentemente, é a ideia de que o homem ‘negado’ está nos *Manuscritos*, com o que isto significa: nos *Manuscritos* temos, sem dúvida, o homem: antropologia, mas ‘negado’: antropologia *negativa*.” (Fausto, 1980, p. 8)

⁴ Atendo-se ao esteio de produção e sua realização no consumo sob o modo de

extensão estética cósmica. O que surge como realização estética total nas últimas décadas do século XXI (a fantasmagoria cultural: imagem que a sociedade produtora de mercadorias faz de si mesma) é uma tendência presente desde as magnânimas Exposições Universais da Europa do século XIX (que Benjamin recuperava), espetáculos de visualidade obscena da economia política imperialista que faziam reluzir o vislumbre da *novidade* como lema cotidiano e de tendência global no período de crescimento urbano mercantilista. O desaparecimento dos estamentos feudais convergia na massa amorfa desorientada frente à mercadoria na era de sua exibição varejista. Feiras e espetáculos festivos que duravam um dia, agora vão do primeiro ao último dia do ano (Türcke, 2010, p. 108-118). O que inicializava no mercantilismo irrompe globalmente, de Leste a Oeste, para esse grupo de pesquisadores da duração permanente do culto ao capitalismo (Benjamin, 2013) para sua extensão global⁵.

produção industrial. O argumento de Robert Kurz em *O Colapso da Modernização* converge com o de Susan Buck-Morss. Contudo, a filósofa por sua vez, apreende a dialética entre o espaço de experiência comum à modernização industrial e ao horizonte de expectativa, o que produz uma diferença crucial entre o inferno vivido do trabalhador capitalista, subjugado pela utopia de consumo e cartas promissórias de sucesso futuro, e a profusão de formas utópicas nas vanguardas soviéticas que forneciam as linhas de construção e o imaginário do mundo de sonho comunista. Claro, a cultura de vanguarda soviética colapsa, mas isso não significa que, como segue a tese de Boris Groys, a realização das vanguardas culmine na lógica cultural do espetáculo concentrado stalinista. O sopro utópico das vanguardas artísticas é o que Buck-Morss visa redimir em *Mundo de Sonho e Catástrofe*.

⁵ Todo cuidado não é pouco com a homogeneização da multiplicidade mundial sob o conceito de global que fornece uma imagem chata e lisa das fronteiras imaginárias, militares, reais e virtuais de um mundo verdadeiramente estriado sob a lisura do conceito de global.

Ademais, Não apenas o conteúdo das reflexões de Debord como a forma de sua apresentação artística expressam a mediação do espetáculo na ubiquidade pervasiva das relações capitalistas. O situacionista desejava, para a capa do livro na republicação francesa da Sociedade do Espetáculo (1967), um mapa geográfico do mundo todo. Insatisfeito com as soluções do designer da Champ Libre, Debord aceitou como a capa um mapa mundi da virada do século cujas cores representam as relações comerciais entre nações e suas tendências históricas. Toscano e Kingkle argumentam que o

Isso configura uma contradição estética-somática: a atmosfera pesada da resignação blaquiana sem saída, e a ainda-não-desperta consciência reflexiva da patológica e muda compulsão estético-somática aparecem ambas para esse coletivo de pesquisadores, desde as primeiras pulsações estéticas da fantasmagoria capitalista. Ou seja, irrompe na tese de Mark Fisher acerca do realismo capitalista: “o sentimento disseminado de que o capitalismo é o único sistema político econômico e viável, sendo impossível imaginar uma alternativa a ele” (2020, p. 10).

“O capitalismo necessita radicalmente do mundo das aparências” (Haug, 1997, p. 70) pois é só a partir dele que os destinos pulsionais díspares na luta de classes são vinculados (catexizados) numa determinabilidade alheia. As pulsões e a sensibilidade imediata precisam ser quebradas e enfeitiçadas no córrego alheio da valorização do valor. É essa a história primeva (Ur-história) daquilo que foi nomeado ‘realismo capitalista’ por Mark Fisher, sugerindo o “sentimento disseminado”, sob a extensão cósmica da forma mercadoria e do mundo sensível capitalista, do opressivo eterno-retorno do mesmo sistema político e econômico, ou seja, a corroída imaginação do possível e do impossível, do sentido próprio de ação histórica e de experimentação cultural. Essa tendência já estava antecipada na resignação sem esperança de Auguste Blanqui, cujas reflexões encerram a *exposé* de 1939 das *Pas-sagens* de Benjamin, às margens da Guerra Mundial⁶. A *nouveauté*, as novas sensações, sinônimos de danação, “a dialética da produção de

enfoque da imagem nas “relações comerciais ao invés de, por assim dizer, blocos políticos, chama atenção para a produção e circulação ao invés de antagonismo geopolítico. Além de que, a escolha de um mapa da virada do século, especificamente um mapa que antecipa padrões contemporâneos das rotas comerciais, sugere que o espetáculo está intimamente ligado à economia mundial e particularmente ao seu desenvolvimento desde a era do império”, o mapa “pode ser lido como uma representação do espetáculo em sua fase de gestação” (Toscano & Kinkle, 2015; *Prologue*).

⁶ Não podemos deixar de lado que o último desejo de Benjamin, escrito na tese VIII de *Sobre o conceito de história*, é o de melhorar nossa posição na luta contra o fascismo, cujas raízes se encontram na modernização industrial.

mercadorias no auge do capitalismo: a novidade do produto adquire – como estímulo da demanda – uma importância até então desconhecida. Ao mesmo tempo, o retorno do sempre igual manifesta-se de maneira patente na produção de massa” [J 56a, 10]⁷. Ou como Adorno elabora: “o que aparece na indústria cultural como progresso, a novidade incessante que ela oferece, continua sendo a troca de embalagem de um sempre-igual” (Adorno, 2021, p. 112). No fundo, o fenômeno da *moda* é o radical do processo de modernização industrial capitalista, é ela que “prescreve o ritual segundo o qual o fetiche, que é a mercadoria, deseja ser adorado”, que faz o valor de uso passar a segundo plano e do fundo cinzento do valor de troca se destacar “as cores berrantes da sensação” [J 92, 4] e que emana o vício estético-neurológico da forma mercadoria a partir de toda uma tecnologia da superfície, não importando o que seja envolvido ou embalado por ela.

Indústria cultural, pós-modernidade e, crucialmente, em Benjamin, uma compreensão do processo de modernização radicado na moda (eterna variação do Mesmo), são todas apreensões desse mesmo fenômeno em que a ficcionalização da realidade pela indústria da ilusão, da propaganda, da consciência (realismo capitalista) é combinada com a afirmação do status de realidade das ficções (realismo socialista) (Huyssen, 1986, p. 8). A isso Debord chamou em 1988, de uma convergência do devir-mundo da falsificação com o devir-falsificação do mundo. Ou seja, o espetáculo confundiu-se com a realidade (Debord, 1997, p. 173).

Ora, voltemos ao conteúdo do ensaio *Estética e Anestética*. Nele, Susan Buck-Morss almeja construir uma “antropologia filosófica da modernidade”. O sentido próprio desse conceito composto não é esclarecido no ensaio ou sequer no *post-factum*, contudo, poderíamos

⁷ As referências ao livro das *Passagens* seguem o sistema de arquivo de Benjamin, citadas da edição brasileira de 2009 da UFMG. Para uma breve e excelente apreciação das *Passagens*, Cf. Renato Kirchner, *Trabalho das passagens*, de Walter Benjamin. Em: Viso, Cadernos de estética aplicada. Nº 3, set-dez/2007.

compreendê-lo pela teoria crítica de Susan Buck-Morss que se apoia em especial em Walter Benjamin e em algumas doses de Adorno. Sugiro como caminho de interpretação a assim chamada ‘problemática behaviorista-experimental’ que Adorno relutantemente formula após criticar os ‘laivos behavioristas’ da aptidão mimética, sem a mediação crítica e, portanto, estupefata, de Benjamin no *Baudelaire*:

O único questionamento que me parece hoje possível é o de uma problemática experimental: o que será dos homens e de sua percepção estética quando plenamente expostos às condições do capitalismo monopolista? Mas ao escrever o ensaio [Fetichismo e a regressão da audição de 1938] meus nervos ainda não estavam à altura de uma tal problemática diabólico-behaviorista (*Carta de Adorno a Benjamin*, 1 de fevereiro de 1939, 2012, p. 433).

O materialismo antropológico rejeitado por Adorno nas cartas de 1936 surge em Buck-Morss como “antropologia filosófica da modernidade” (Buck-Morss, 2018 [2000], p. 286). Tudo se passa como se uma descrição estupefata da imanência transbordasse numa apresentação crítica da constelação mimético-behaviorista da anestésica, qual seja, quando a necessidade de reagir a estímulos sem refletir fez do terminal sensório humano do mundo sensível capitalista (a forma estética da mercadoria) uma estação necessária para a realização do circuito de produção e consumo da mercadoria.

O ensaio da filósofa constrói, apresenta e monta, imagens de fenômenos modernos de modo a configurar uma “constelação” tipicamente benjaminiana, que ilumina a dessensibilização social pressuposta e resultante do processo de modernização. A esse processo Miriam Hansen, comentando o ensaio de Susan Buck-Morss, nomeia de uma dialética entre estética e anestésica, ou seja, quando a sensibilidade humana (estesia) é sobrecarregada pelos estímulos do mundo sensível capitalista ela colapsa em seu inverso: em anestesia corporal. Que o mundo da vida, enterrado e mortificado sob as formas sensíveis da mercadoria e da valorização do valor no limite da fadiga humana, deixe

de doer ou ainda, doa tão cotidianamente que o sofrimento é repellido, é um dos saldos desse processo. Afinal, como Benjamin recupera das teses de Freud: “o protetor contra estímulos [Reizschutzes] é uma tarefa quase que mais importante do que a recepção do estímulo” (Freud, 2021, p. 109). Essa dialética é apresentada no capítulo VI do ensaio de Susan Buck-Morss, ao qual logo nos deteremos.

Exponho aqui, na forma de um breve sumário, os capítulos não-nomeados de Susan Buck-Morss.

- I. alienação sensorial na origem da ‘estetização da política’
- II. aisthesis: aquilo que é percebido pela sensação
- III. o falo diante do pênis: anestésica da fantasia moderna de controle narcísico
- IV. sistema sinestésico: o circuito sensorial inclui o mundo
- V. o Espírito da História: mímese e sofrimento, o médico Charles Bell na guerra
- VI. o choque é a essência da experiência moderna: anestésica
- VII. técnicas anestésicas, narcóticas e a neurastenia, o stress
- VIII. objetividade fantasmagórica: realidade narcótica e ambiente total
- IX. patologia industrial; reificação e consciência do paciente: o médico e a massa
- X. Jünger, agente secreto do fascismo: blindagem virtual, estatística, atuante e física
- XI. estágio do espelho, teoria do fascismo: a dialética do rígido e do frágil
- XII. a pós-imagem do fascismo: o eu intacto contra o corpo despedaçado

2 Breve e resumida exposição do ensaio

A alienação sensorial na origem da estetização da política é a retomada de Susan Buck-Morss da tese benjaminiana na Reproduti-

bilidade Técnica, segundo a qual o campo sensível tecnoestético que a modernização gesta por meio das novas tecnologias de difusão, reprodução, ampliação e exibição em massa é manejado, operado pelo fascismo e, nesse sentido, o fascismo é um prolongamento do processo de alienação sensorial decorrente da modernização capitalista. A política tornada espetáculo significou uma acomodação passiva da política enquanto eventos e acontecimentos a serem lidos, ouvidos, televisados sem consequência e sem relação. A resposta benjaminiana pela “politização da arte” é revitalizada por Buck-Morss como uma convocação política pela revitalização, por meio das novas tecnologias, das forças instintivas do corpo, que permanecem residualmente presentes apesar de sua reconfiguração entorpecida nas massas na era de sua exibição reificada, mortificada na mercadoria.

Por “estética”, Buck-Morss recupera o sentido radicado no grego *aisthesis*, a realidade sensível, material, somática e corpórea. Portanto, trata-se da transformação histórico-natural da cognição somática, estético-neurológica, dos órgãos dos sentidos. Na primeira aparição do conceito de anestésica (em provisória revelia do rigor de se pensar em “constelação”, e não na posse cognitiva em que implica o conceito), Buck-Morss atém-se à dominação masculina nas filosofias da estética diante da cognição somática: conhecimento inferior, harmonização e aculturamento social, estima estética da impermeabilidade sensorial do general e de sua transformação ativa da realidade. A transposição descarada das teses da arte (pela arte) para o plano da guerra, de que fala Benjamin. A disposição masculina de pleno domínio racional diante da imprevisibilidade dos sentidos corpóreos⁸, o auto-renasci-

⁸ Apesar da crítica de Buck-Morss ao “ideal nietzschiano do artista-filósofo, encarnação da vontade de poder” que “manifesta os valores elitistas do guerreiro” (Buck-Morss, 2012, p. 162), derivado de *A Vontade de Poder*, Nietzsche nos parece um proponente da dolorosa cognição somática, oposta às metáforas surdas da posse cognitiva e da conformidade tirânica da natureza ao sujeito (estoico, epicurista ou kantiano). “[N]a oposição à evidência dos sentidos estava o encanto do modo platônico de pensar [...] mediante pálidas, cinzentas, frias redes de conceitos, que jogavam sobre o variegado

mento triunfal e metalização do corpo do futurista Marinetti. “É essa protuberância não sensorial e anestética que constitui esse artefato: o homem moderno” (Buck-Morss, 2012, p. 160), no que William Reich chama de “encouraçamento do caráter contra a sua própria natureza interior e contra a miséria social que o rodeia”⁹, fundamento moderno e patriarcal da alienação de si e da vida (Reich, 1975, p. 11).

Adiante, no capítulo IV, Buck-Morss rejeita a antinomia entre pura interioridade da mente e mera objetividade do cérebro através do *ato inóspito de olhar* para nossa massa cinzenta: somos seus sujeitos sem o saber, como na inversão do dito de Marx por Catherine Malabou, fazemos nossos próprios cérebros sem que o saibamos, agentes e produtos (Malabou, 2008, p. 1). Consequentemente, o conceito de *sinestesia* favorece pensar uma epistemologia integrada (mas não fechada) do circuito sensorial que vai e volta, da percepção sensorial à reação motora, da pessoa ao meio e vice-versa, constituindo o que se chamou de “experiência”. O repertório psicanalítico de Freud do ego descentrado, unidade limiar evanescente da percepção sensorial externa e resolução provisória ou calcificada das pulsões internas, o ecológico equilíbrio dinâmico de Bateson ou o cibernético feedback negativo homeostático recebem aqui uma reconfiguração estético-somática.

No capítulo V, contra Hegel, um médico de guerra. A encarnação do espírito da história não é Napoleão em Jena, mas a visceral reação involuntária de Charles Bell diante de corpos vivos desmembrados e cheiros nauseabundos. No limiar entre o externo e o interno, olhar a rostidade febril do outro impede o conceito de congelar o olhar da percepção¹⁰.

torvelinho dos sentidos – a turba dos sentidos, como disse Platão” (Nietzsche, 2005, p. 20).

⁹ “Caráter significa, literalmente traduzido, cunho, e não existe nenhum cunho sem pressão, golpe, pontada ou choque. O que a punção de cunhagem é para a moeda, o choque foi para o sistema nervoso humano: um fixador abalador” (Türcke, 2010, p. 169).

¹⁰ Olhar esse anestesiado pela modernização urbana devido à sobrecarga das “funções

Enfim, o capítulo VI, núcleo da constelação anestética, consiste em pensar *no choque como a essência da experiência moderna*. Segundo Buck-Morss, a compreensão do conceito em Benjamin é neurológica. Sua proveniência freudiana decorre dos eventos da guerra das trincheiras, diante da inegável força do choque externo direto a psicanálise passa a “conceder mais peso à capacidade de os abalos externos impacta[re]m o psiquismo” (Freud, 2023, p 38). A hipótese benjaminiana é de que o processo de modernização industrial capitalista acomete os homens com uma intensificação do dispêndio de força motora, cognitiva e somática, pela aceleração dos ritmos urbanos e com a crescente escalada das forças de produção e destruição que voltam sua exigência ao aparelho psicossomático humano.

Na guerra (Freud) e na vida urbana (Benjamin), os estímulos e choques de alta intensidade e energias excessivas insinuam o rompimento sem freios do pára-choque da consciência [*Reizchutztes*] desse “frágil e minúsculo corpo humano”. Podendo se inscrever diretamente no aparelho psíquico e, sem filtros, atingir a memória, ocasionando, a depender da predisposição do sujeito, a neurose traumática de guerra. Para impedir o evento, no sistema percepção-consciência-memória do organismo vivo, “o protetor contra estímulos [*Reizschutztes*] é uma tarefa quase que mais importante do que a recepção do estímulo” (Freud, 2021, p. 109). O problema se encontra na súbita intensidade dos estímulos a fender o aparelho psíquico (como o estrondoso estouro de uma bomba), atravessando o escudo contra estímulos – a consciência também em sua membrana inorgânica, os sentidos humanos, cujas funções também são como a de um equalizador ótico, tátil, sonoro (afinal, basta uma pequena amostra do mundo para orientarmo-nos nele) – inscre-

que têm a ver com sua segurança”, se os seus olhos ganham vida, “ela é a da fera espreitando a presa e ao mesmo tempo protegendo-se”, “Baudelaire descreve olhos dos quais se poderia dizer que perderam a faculdade de olhar” (Benjamin, 2021, p. 145-7). Günther Anders ainda escreve sobre a cegueira diante do apocalipse diante da incapacidade de *lançar* o olhar (cf. *Sobre o olho*, 2021), agradeço à Felipe Serafim Vieira pela referência desse texto.

vendo a memória diretamente, sem atenuação: um frágil e minúsculo corpo humano diante das colossais forças de produção e destruição¹¹.

É quando Benjamin escreve na *Reprodutibilidade Técnica* que no interior de grandes períodos históricos, como da modernização industrial capitalista, a totalidade da existência do modo de percepção das coletividades humanas é modificado, ele sinaliza para o momento crítico de se pensar a natureza histórica e a história natural do *aparelho sensório e psíquico* humano.

Natural do ponto de vista neurológico, artificial do ponto de vista histórico, o novo *sensorium* humano é, do ponto de vista crítico, o terminal do circuito de uma realidade ilusória. Realidade ilusória porque, o ponto de vista neurológico ainda é o da estimulação das terminações nervosas, da sensibilidade olfativa e auricular, e da reação motora subsequente, o que faz com que, mesmo considerada a realidade no eixo de sua construção histórica e transitória, por sermos afetados sensivelmente em nossa recepção fisiológica, a ilusão assume a posição de uma realidade objetiva, que vira uma ‘segunda’, ou melhor, ‘nova natureza’ humana (Buck-Morss, 2002, p. 101). A cultura de consumo capitalista é fundamentalmente uma compensação sensorial sedutora para a exploração física do corpo e do imaginário da atividade produtiva do trabalho. (Que não consigamos imaginar os contornos do fim dessa forma de produção que originem uma outra é efeito, entre outras coisas¹², desse exercício constante de produção exaustiva e notas pro-

¹¹ Georg Simmel atentou-se a isso em seu ensaio *As grandes cidades e a vida do espírito* (1903) “O fundamento psicológico sobre o qual se eleva o tipo das individualidades da cidade grande é a *intensificação da vida nervosa*, que resulta da mudança rápida e ininterrupta de impressões interiores e exteriores” (2005, p. 577-8)

¹² A formulação mais expressiva da condição de colapso do imaginário ainda é a de Jameson, mas em *Seeds of Time*, no qual diz: “A grande máxima de Marx, que informou a sua teoria e prática pelo resto de sua vida; a saber que “o mundo há muito tempo já possui o sonho de algo de que necessitará apenas possuir a consciência para possuí-lo realmente” (Carta de Marx a Arnold Ruge, 1843). Contudo, tornar-se consciente do sonho também é uma possibilidade objetiva, uma propriedade da realidade e da atual situação, e não algo a ser alcançado pela vontade ou fiat ou pela mera deliberação

missórias do futuro do progresso). Isso significa dizer que, no novo ambiente da modernidade capitalista, a percepção humana se organiza por meio de uma ilusão substitutiva que a modernização gestou a partir de meios (mídia, *medium*) tecnoestéticos. Considerada criticamente e sem o prejuízo de um essencialismo antropológico, dizemos da ‘história natural’ da modernização capitalista, para a qual a paisagem urbana é (ou, se torna) natural¹³.

A humanidade urbana se comporta “como se, adaptada a automatização, já só conseguissem se exprimir de forma automática. O seu comportamento é uma reação aos choques” (Benjamin, 2021, p. 130). O estímulo dos sentidos humanos é levado até o seu ponto de colapso (a fadiga). Nesse ponto limítrofe em que os choques físicos que acenam para a possibilidade do trauma físico, o organismo responde entorpecendo os próprios sentidos produzindo uma “indiferença brutal” e o “isolamento sensível” (Engelds *apud* Benjamin, 2021, p. 118) do indivíduo.

Continuando a exposição dos capítulos do ensaio de Buck-Morss, o capítulo seguinte se opõe ao sexto e central capítulo do choque por pensar nos mecanismos de defesa *exógenos*. Se a anestesia corporal é pensada através de Freud como mecanismo de defesa do próprio sistema consciência-percepção, uma inversão das funções do organismo,

cognitiva [taking of thought]. É nesse sentido que os próprios avanços em nosso sistema, o capitalismo tardio, se interpõem entre nós e o futuro; mas para uma cultura tão viciante quanto a nossa, pode ser mais apropriado enunciar isso em uma outra linguagem e sugerir que não é nada fácil fantasiar nossa liberdade dos vícios presentes, ou imaginar um mundo sem os estimulantes que tornam este mundo suportável.” (Jame-son, 1994, p. 75, trad. nossa)

¹³ “Poderia ser dito que as dinâmicas do capitalismo industrial causaram uma inversão curiosa na qual ‘realidade’ e ‘arte’ trocaram de posição. A realidade se tornou artifício, uma fantasmagoria de mercadorias e construções arquitetônicas possibilitadas pelos novos processos industriais. A cidade moderna não era outra coisa se não a proliferação desses objetos, tão densa que criava uma paisagem artificial de edificações e itens de consumo cuja abrangência rivalizava com as paisagens naturais. Na verdade, para crianças que, como Benjamin, nasceram no ambiente urbano, parecia ser a própria natureza.” (Buck-Morss, 1983, p. 213)

a anestesia *exógena* são a administração das drogas para o esgotamento físico e nervoso, o ópio, o café, e as substâncias alcaloides terminadas em *-ina*, de dinâmica entorpecedora ou estimulante. Um adendo: a questão do sofrimento se intromete aqui: como se não bastasse a mutação antropológica e endógena do homem para tolerar estímulos cada vez mais intensos e entorpecer a própria capacidade de percepção, a produção exógena de anestésicos que controlam a tolerância e a analgesia corporal também se fez necessária. Isso não significa que estamos *cada vez mais sujeitos à tolerância da dor, de si e do outro*? E ainda, que produzimos condições sociais de tolerância ao intolerável, de suportar a dor? Que *não doa mais*, ou ao menos, que a dor cesse provisoriamente. Condições históricas e naturais de se suportar o insuportável. O capítulo seguinte de Buck-Morss busca a mediação de ambos através da noção de objetividade fantasmagórica como a produção de um campo sensorial de estimulação ininterrupta dos sentidos sem margem para respiro. A própria realidade social é transformada em narcótico, na medida em que altera, de forma compensatória e viciante, a consciência social. O problema é que, ao contrário dos viciados em drogas, nossa torpor social é a norma social, nossas percepções alteradas e, alarmantemente, socialmente reconhecidas e autenticadas não são questionadas moral e socialmente como a loucura de um drogado. Na ocasião da loucura, o capítulo seguinte pensa na reificação da consciência do paciente¹⁴. O médico é o modelo dos operadores e administradores embrutecidos do campo social e o paciente anestesiado o modelo da ‘massa’ indolor que é operada. A mediação médico-fármaco-paciente

¹⁴ A expressão, que faz referência ao texto de Lukács, é de Michael Taussig em *Reification and the consciousness of the patient* (1992). Nele, o antropólogo avalia a reconstrução do mundo reificado das mercadorias nas relações sociais entre médico e paciente ao mesmo tempo em que compreende a existência de um fator de cura quando há relação afetiva recíproca, não reificada, na solidariedade entre pacientes. As *Memórias de um Doente de Nervos* de Schreber, com o qual Benjamin teve contato, pode ser considerado como texto primevo de uma insurreição curativo-biográfica do paciente contra a reificação da relação social de cura.

expressa o esquema social. O corpo técnico operatório da sociedade conta com a anestesia geral do corpo social (que também inclui o operador, numa autoalienação perceptual), ou seja, conta com um grau de tolerância geral. O mundo reificado das mercadorias espelha as relações entre médico e paciente – no que talvez seja o caso de repensarmos no SPK e nas *Memórias* de Daniel Paul Schreber.

Nos últimos capítulos, Susan Buck-Morss mostra o surgimento glorificado do corpo blindado e indolor do soldado nos escritos de Ernst Jünger, o agente secreto do fascismo¹⁵. A indústria, a guerra, as ferrovias e a vida urbana produzem no trabalhador uma segunda consciência que olha para si e para o outro ser humano como um objeto situado fora da zona da dor. O frágil e minúsculo corpo humano é refletido como um corpo físico insensível, estatístico calculável, atuante normativo e virtual que suporta o insuportável. A tecnologia propicia a blindagem sensorial. Enquanto a estética do desmembramento da arte dadaísta buscava justamente expor o corpo sem blindagem em seu esfacelamento.

O narcisismo é, por fim, mobilizado por Buck-Morss numa sorte de dialética do rígido e do frágil. A especularidade da criança no espelho é a primeira formação da unidade corporal diante do corpo despedaçado, *dissecta membra*. A estética fascista replica o funcionamento narcisista, devolvendo para a massa um corpo físico blindado contra a dor e a fragmentação, numa ilusão de invulnerabilidade, fora da zona da

¹⁵ A expressão é de Peter Sloterdijk e faz alusão à posição de Charles Baudelaire na obra de Benjamin, que o próprio enuncia como a de um “agente secreto”, da “secreta insatisfação da sua classe com o seu próprio poder” (Benjamin, 2021, p. 323, nota 31). No caso de Jünger, esse cínico moderno no limite entre o fascismo e o humanismo estoico, escreve Sloterdijk: “[E]le está entre os entusiastas do sujeito duro, que suporta a tempestade de aço. [...] Enterrar Jünger sob a suspeita de um fascismo por demais superficial seria, por isso, uma posição improdutiva em relação à sua obra. Se há um autor para o qual cabe a fórmula benjaminiana do ‘agente secreto’ em nosso século [referindo-se ao XX], então esse autor é Ernst Jünger, que ocupou como quase nenhum outro postos de guarda avançada em meio às estruturas de pensamento e de sentimentos fascistas.” (Sloterdijk, 2012, p. 608).

dor. Por fim, Buck-Morss conclui demonstrando como o investimento libidinal na unidade do ego, o narcisismo, o enrijecimento e o encorajamento, que desenvolvemos é o mesmo investimento libidinal ao qual se apela nas imagens da cultura de massa. Esse investimento libidinal é o terreno do qual pode brotar novamente o fascismo, afinal, ele se nutre dos processos de blindagem, invulnerabilidade, da imbrochável, incomível e imorrível sequência à inserção pelo consumo.

Referências

- ADORNO, T; BENJAMIN, W. Correspondência, 1928-1940. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. 2ª Ed, rev. São Paulo: Editora UNESP, 2012.
- ADORNO, T. Sem diretriz: parva aesthetica. Tradução Luciano Gatti. São Paulo: UNESP, 2021.
- BENJAMIN, W. Passagens. Organização de Willi Bolle com colaboração de Olígia Chain Féres Matos. Tradução do alemão de Irene Aron. Tradução do francês de Cleonice Paes Barreto Mourão. Revisão técnica de Patricia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BENJAMIN, W. O capitalismo como religião. Org. Michael Löwy. Trad. Nélío Schneider. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2013.
- BENJAMIN, W. Baudelaire e a modernidade. Edição e tradução de João Barrento. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- BUCK-MORSS, S. Benjamin's Passagen-Werk: Redeeming Mass Culture for the Revolution. In: New German Critique, no. 29, The Origins of Mass Culture: The Case of Imperial Germany (1871-1918). Spring-Summer, 1983.
- BUCK-MORSS, S. Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens. Tradução de Ana Luiz de Andrade. Revisão técnica de David Lopes da Silva. Belo Horizonte: Editora UFMG. Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002.
- BUCK-MORSS, S. Estética e Anestésica: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin. Tradução de Vera Ribeiro. In: Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção. Organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012 [1997].

- BUCK-MORSS, S. Mundo de sonho e catástrofe: o desaparecimento da utopia de massas na União Soviética e nos Estados Unidos. Tradução de Ana Luiza Andrade, Rodrigo Lopes de Barros e Ana Carolina Cernicchiaro. Revisão Técnica e Transliteração do russo de Adel Ramilevna Faitaninho. Florianópolis: Editora da UFSC, 2018.
- DEBORD, G. A Sociedade do espetáculo. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FAUSTO, Ruy. Sobre o jovem Marx. Discurso, São Paulo, Brasil, n. 13, p. 7–52, 1980. DOI: 10.11606/issn.2318-8863.discurso.1980.37889. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37889>. Acesso em: 10 dez. 2024.
- FISHER, M. Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo? Tradução de Rodrigo Gonsalves, Jorge Adeodato, Maikel da Silveira. Coordenação de Manuela Beloni e Cauê Ameni. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2020.
- FREUD, S. Além do Princípio do Prazer. Tradução e notas: Maria Rita Salzano Moraes; revisão de tradução: Pedro Heliodoro Tavares. 1ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- HAUG, W. F. Crítica da estética da mercadoria. Tradução Erlon José Paschoal. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- HUYSEN, A. After the Great Divide: modernism, mass culture, postmodernism. Edited by: Indiana University Press, 1986.
- JAMESON, F. Seeds of Time. Columbia University Press, 1994.
- KIRCHNER, Renato. “Trabalho das passagens, de Walter Benjamin”. Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 1, n° 3 (set-dez/2007), p. 33-46.
- MALABOU, C. What Should We Do with Our Brain? Translated by Sebastian Rand. New York: Fordham University Press, 2008.
- REICH, W. A Função do orgasmo: problemas econômico-sexuais da energia biológica. Tradução de Maria da Glória Novak. 9ª Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1975.
- SIMMEL, G. As grandes cidades e a vida do espírito. Mana, 11(2), 2005, p. 577-591.
- SLOTERDIJK, P. Crítica da Razão Cínica. Tradução de Marco Casanova, Paulo Soethe, Maurício Mendonça Cardozo, Pedro Costa Rego e Ricardo Hienldmayer. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

TAUSSIG, M. *The Nervous System*. United States: Routledge, Chapman and Hall, Inc, 1992.

TÜRCKE, C. *Sociedade excitada: filosofia da sensação*. Tradução de Antonio A. S. Zuin et. al. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2010.

Imaginação poética segundo Bachelard

Romildo Dias de Melo Neto¹

DOI: <https://doi.org/10.58942/eqs.243.13>

1 Introdução

Este trabalho é fruto de uma jornada que começou há 27 anos no Agreste Meridional de Pernambuco na cidade de Bom Conselho de Papacaça no dia 19 de fevereiro de 1997, a data do meu nascimento. Eu sou poeta. Nasci poeta. E morrerei poeta. É a triste sina que me acompanha. Por ser poeta, eu dou importância ao que ninguém ou quase ninguém se importa. Vejo o grande no pequeno. O muito no pouco. E assim como Manoel de Barros acho que poderoso não é aquele que descobre ouro, mas aquele que descobre as insignificâncias (do mundo e as nossas).

Além de me embrenhar pelos caminhos da poesia (“que mal fiz eu aos deuses todos?”), eu sou curioso. Me meto a viver no mundo buscando o “o que?”, o “como?” e o “por quê?” das coisas. Foi essa curiosidade misturada ao encantamento pelas insignificâncias que me trouxeram até aqui. Entrei no curso de Filosofia com a intenção de expandir os horizontes da vida através do conhecimento e dar mais corpo ao que me havia sido incumbido no meu nascimento: a poesia.

Durante os anos de graduação, a compreensão sobre o meu fazer artístico foi ganhando nova dimensão em minha vida. Acho

¹ Mestrando em Filosofia, Universidade Católica de Pernambuco – UNICAP.

E-mail: romildodias254@gmail.com

importante pontuar que o tempo em que eu comecei a me enveredar pelos caminhos da filosofia (dentro da Academia) coincide com o tempo que eu passei a desenvolver o meu trabalho artístico profissionalmente. Com o método filosófico sendo aprimorado cada vez mais com as leituras, aulas e, sobretudo, com as reflexões, o que antes acontecia sem que eu me desse conta, sem que eu me questionasse, como, por exemplo, o processo de surgimento de um poema ou de uma canção, passou a se mostrar como fonte importante para o meu fazer filosófico, como abertura para o conhecimento e para a expressão do meu sentido através da filosofia. Comecei a me questionar e a buscar compreender o que é que passa por mim: o que é isso que me toma todos os sentidos e me faz incontestemente melodiar e poemar a existência? Por que essa necessidade de colocar em sons e palavras imagens e impressões que me surgem vindos de não sei de onde? Dentro desses e outros questionamentos, eu passei a me perguntar ainda mais sobre pontos que antes eu tinha como óbvios ou que nem passavam pelo meu pensamento: o que é poesia? Como surge a poesia? Por que existe poesia? De onde vem a poesia? Qual o papel da poesia?

Em um processo lento de construção, percebi (e venho percebendo) que tais questionamentos eram e são problemas filosóficos que poderiam e podem ser trabalhados em uma pesquisa filosófica. E foi o que fiz. É o que venho fazendo. Comecei a pesquisar filosoficamente a poesia. Mas não foi de imediato que a poesia se tornou tema central dos meus estudos na filosofia, ainda que a poesia seja o tema central da minha vida. Antes de chegar ao ponto de partida que desagua neste trabalho, eu estudei durante dois anos a filosofia de Nietzsche na Iniciação Científica, ainda na graduação em Filosofia. Nesse tempo, pesquisei as relações entre vida, obra de arte e filosofia (o que me abriu muitos caminhos para compreensão filosófica da poesia); bem como a comédia, o riso e a alegria através das perspectivas nietzschianas.

No entanto, não foi na filosofia de Nietzsche que encontrei direcionamentos para os questionamentos que me surgiam sobre a poesia

e o meu fazer poético. Foi em Gaston Bachelard que as minhas questões encontraram espaço e se transformaram em muitas outras questões. Com grande deslumbramento, adentrei na filosofia *noturna* de Bachelard: a cada página lida, era um espanto. A cada espanto, um sorriso. E a cada sorriso, um pensamento: foi isso o que eu procurei por tanto tempo!

Com Bachelard, confirmei intuições e descobri que a poesia está diretamente relacionada com a atividade da imaginação criadora; que o poeta tem um papel importante na criação da linguagem; que na poesia se encontra a imagem poética; e que é no *instante* que a poesia se faz. E é sobre esses pontos que eu venho tratar neste trabalho, mais especificamente, o que Bachelard fala sobre a imaginação e o imaginário.

Antes de entrar propriamente no tema da imaginação poética, um breve apanhado da vida e da obra de Gaston Bachelard se faz necessário. Este momento inicial de re-conhecimento do filósofo é de grande importância para que possamos compreender o seu pensamento.

2 Vida e obra de Gaston Bachelard

Gaston Bachelard foi um filósofo contemporâneo francês, nascido em uma área rural no interior da França, em 1884. Como ele mesmo diz, “nasci numa região de riachos e rios, num canto da Champagne povoado de várzeas, no Vallage, assim chamado por causa do grande número de seus vales” (Bachelard, 2018, p. 8). E diferente da maioria dos filósofos que nós conhecemos, Bachelard veio de origem modesta: seu pai era sapateiro e sua mãe uma comerciante de jornais. Bachelard trabalhou nos telégrafos, foi professor secundário e participou da Primeira Guerra Mundial. O sábio francês tem uma história de vida muito bonita que vale a pena ser conhecida, uma vez que ele saiu do posto de estagiário dos Correios e se torna um dos nomes mais

importantes da filosofia do século XX – tendo inclusive ensinado na Sorbonne. Bachelard morreu em 1962, deixando uma vasta obra filosófica.

Como nos dizem os seus comentadores, Bachelard foi um espírito inquieto e experimentador. Sempre atento aos problemas do seu tempo, compreendia a vida humana como experiência de constante aperfeiçoamento. Preocupado com a dinâmica e o progresso do espírito humano, tratou de questões importantes tanto da ciência como da arte, em especial da poesia. Bachelard desenvolveu a filosofia do novo espírito científico e trouxe para a filosofia um novo entendimento sobre a imaginação – Bachelard fez a revolução copernicana da imaginação.

Por tratar tanto da ciência como da poesia, a característica marcante da filosofia de Bachelard é o seu caráter duplo. Como ele próprio sugeriu², a sua filosofia pode ser dividida em duas vertentes: uma chamada de diurna, em que ele trata dos problemas da epistemologia da ciência contemporânea; e a outra de noturna, em que ele trata do imaginário e da criação poética. É importante termos em mente que Bachelard compreende essas duas vertentes partindo de um mesmo ponto, presentes no mesmo homem, no mesmo ser humano. No que ele chama de “o homem das 24h”. Isso se dá porque Bachelard compreende que a razão e a imaginação são dois campos de força que colocam o espírito humano em movimento. A razão comanda a dinâmica do progresso do conhecimento científico e se relaciona com o que ele chama de funções de realidade; e o outro campo é a imaginação, que comanda os devaneios, os sonhos, e é responsável pelas funções de irrealidade. Ambos os campos de força são fundamentais para o equilíbrio psíquico e existencial do ser humano. Exemplificando a importância dos dois campos para a vida humana, Bachelard comenta em um de seus livros: “um ser

² Em uma sessão na Sociedade Francesa de Filosofia (25 de março de 1950), Bachelard distinguiu entre a parte diurna e noturna de sua obra: “se for preciso ser completo, gostaria de discutir um tema que não é o de hoje, tema que chamarei de ‘o homem das vinte e quatro horas’” (Bontems, 2017).

privado da *função do irreal* é um neurótico, tanto como um ser privado da *função do real*” (Bachelard, 2001, p. 7).

O que nos interessa neste trabalho são as considerações de Bachelard sobre imaginação presentes em suas obras chamadas de noturnas. Nessas obras, Bachelard compreende que através da imaginação e da poesia nós podemos meditar da maneira mais adequada sobre a vida. Na introdução do seu livro *O Ar e os sonhos*, Bachelard diz, citando Joubert, “os poetas devem ser o grande estudo do filósofo que deseja conhecer o homem” (Bachelard, 2001, p. 1).

3 A imaginação

William Blake, grande poeta inglês, diz que “a imaginação não é um estado, é a própria existência humana” (Blake apud Bachelard, 2001,. Com essa afirmação, podemos abrir os caminhos para a compreensão de Bachelard sobre a imaginação. A imaginação, como compreende o filósofo, é a potência maior da natureza humana e representa mais que qualquer outro poder o modo de funcionamento da nossa psique. Como uma atividade originária do ser humano, serve de base para a criação artística e, mais, para a significação do real. Mas não uma significação em sentido objetivo, gnosiológico, mas em um sentido mais amplo, em um âmbito que podemos chamar de “estético-existencial” que opera a realidade como movimento de uma consciência que compreende, sente e significa (Bachelard, 2001; Carvalho, 2011).

Diferente do que pensa e prega a tradição filosófica ocidental, imaginar não é um ato passivo e secundário que apenas reproduz réplicas mentais da realidade de forma fantasiosa, mas é intervenção ativa que coloca o ser humano em contato direto com a realidade, ajudando-o a superá-la e a transformá-la. Desse modo, a imaginação é compreendida por Bachelard como faculdade ativa e independente que não está subserviente a outras faculdades como a razão para operar.

Por um problema de etimologia, nos diz Bachelard, imaginar não é a faculdade de formar imagens, “é antes uma faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens”. Ele continua, “se não há mudança de imagens, não há imaginação” (Bachelard, 2001, p. 1). Isso quer dizer que a imaginação cria imagens que ultrapassam a realidade, o que lhe confere um caráter essencial de abertura. A imaginação, nesse sentido, é uma força que nos abre para a transformação ao passo que nos leva a novas compreensões e estruturas da realidade, podendo ser compreendida como a própria existência humana, uma vez que somos seres abertos à transcendência como já bem disse Heidegger. Exemplificando tudo isso, Bachelard diz “no reino da imaginação, a toda imanência se junta uma transcendência. É próprio da lei da expressão poética ultrapassar o pensamento” (Bachelard, 2001, p. 6). O que faz com que a imaginação se caracterize pela imprevisibilidade e por uma pluralidade, além da sua capacidade conciliadora, de união, de harmonização de termos contrários.

Sendo assim, podemos compreender que o ato imaginativo se revela como força criadora de união e abertura que renova a compreensão do ser humano sobre si mesmo e sobre o mundo ao colocá-lo em contato com o que há de mais íntimo em sua constituição: as imagens elementares (Bulcão, 2021).

2.1 Imaginação formal e imaginação material

Aprofundando a compreensão sobre imaginação, Bachelard considera que “uma doutrina filosófica da imaginação deve antes de tudo estudar as relações da causalidade material com a causalidade formal” (Bachelard, 2018, p. 3). As causalidades de que fala Bachelard são as causas Aristotélicas. Lembremos: a causalidade formal dá vida à forma das coisas – cada coisa tem uma forma que a define; e a causalidade material dá vida à matéria das coisas – cada coisa tem uma matéria que a constitui.

Bachelard percebe que as causalidades aristotélicas estão presentes no âmbito das forças imaginantes. Nesse sentido, o filósofo trata de dois tipos de imaginação. Uma é a imaginação formal, que dá vida a causa formal e se caracteriza por ser passiva. Ela está centrada no sentido da visão e é a fonte de abstração das ciências. O outro tipo é a imaginação material, que se caracteriza por ser ativa. A imaginação material escava o fundo do ser e quer no seu impulso encontrar o ser primitivo e eterno. Ela é unificadora e se apresenta através de imagens diretas da matéria, direta das vísceras. É a própria raiz da imaginação. Diz Bachelard: “essas imagens da matéria, nós a sonhamos substancialmente, intimamente, afastando as formas [...] elas têm um peso, são um coração” (Bachelard, 2018, p. 2).

A partir da compreensão da imaginação material, Bachelard constrói as suas reflexões sobre poesia e criação poética. Para o filósofo, a imaginação material obedece à lei das quatro raízes elementares de Empédocles. O fogo, a água, o ar e a terra. Os elementos “regulam o real e o imaginário enquanto matéria arquetípicas do inconsciente, alimentando pensamentos e sonhos” (Anaz et al, 2014, p. 4). Nesse sentido, os elementos alquímicos representam modos de funcionamento da imaginação, são “hormônios da imaginação, [pois] colocam em ação grupos de imagens, ajudam a assimilação íntima do real e efetuam as grandes sínteses que dão características regulares ao imaginário” (Bachelard, 2001, p. 12).

Com base nisso, Bachelard percebe que a imaginação possui leis idealistas de funcionamento tão regulares quanto as leis da ciência experimental, pois ao imaginar em um elemento material, o sonhador tem consigo a estabilidade que necessita para que o seu devaneio prossiga continuamente.

O trabalho de Bachelard em suas obras noturnas consiste, dessa forma, em apresentar o modo de funcionamento de cada um desses elementos materiais. E ele usa a poesia para compreender esse movimento elementar. O filósofo compreende que através da poesia nós

temos acesso privilegiado ao onirismo criador da matéria, uma vez que o poeta ao colocar em linguagem simbólica os seus devaneios desautomatiza inconscientemente as palavras dos seus usos cotidianos, dando novo sentido ao que é comum, ou seja, criando uma [nova] experiência com a linguagem. Bachelard faz, pois, uma poética dos quatros elementos, encontrando neles uma metafísica.

Nesse sentido, a matéria é compreendida como a base das forças imaginantes que dão vida aos sonhos e à criação poética; a materialidade é “imprescindível à verdadeira imaginação, pois confere a ela força e dinamismo que funcionam como aceleradores do psiquismo, fazendo emergir um fluxo de imagens novas” (Bulcão, 2021, p 197).

2.2 O trabalho dos poetas

Através do trabalho dos poetas, Bachelard apresenta a poética de cada um dos elementos. Trata do fogo e sua transformação; da água e sua função materializante (unificadora); do ar e seu movimento; e da terra em sua dupla representação de força e intimidade. Cada um desses elementos possui ainda um grande número de características que Bachelard elenca no desenvolvimento dos seus livros.

Bachelard diz, “pode-se então classificar os poetas pedindo-lhes para responder à pergunta: ‘dize-me qual é o teu infinito e eu saberei o sentido do teu universo; é o infinito do mar ou do céu, é o infinito da terra profunda ou da fogueira?’ No reino da imaginação, o infinito é a região em que a imaginação se afirma como imaginação pura” (Bachelard, 2001, p. 6).

Exemplificando ainda mais a relação da matéria com a imaginação, Bachelard diz:

“compreende-se assim que a um elemento material como o fogo se possa associar um tipo de devaneio que comanda as crenças, as paixões, o ideal, a filosofia de toda uma vida. Há um sentido em falar da estética do fogo, da psicologia do fogo e mesmo da moral do fogo. Uma poética e uma filosofia do fogo condensam todos esses ensina-

mentos. Ambas constituem esse prodigioso ensinamento ambivalente que respalda as convicções do coração pelas instruções da realidade e que, vice-versa, faz compreender a vida do universo pela vida do nosso coração” (Bachelard, 2018, p. 5).

Para deixar mais nítido esse ponto. Através da imagem da árvore, Bachelard mostra que “um mesmo objeto do mundo pode dar o ‘espectro completo’ das imaginações materiais” (Bachelard, 2001, p. 210). Aí ele diz, sobre a árvore:

“uns sonham, como Schopenhauer, com a vida subterrânea do pinheiro. Outros, com o murmúrio enfurecido das agulhas e do vento. Outros, ainda, sentem fortemente a vitória aquática da vida vegetal: ‘ouvem’ a seiva subir [...] Outros, enfim, sabem como que por instinto, que a árvore é a mãe do fogo; sonham incessantemente com essas árvores quentes em que se prepara a felicidade de queimar (Bachelard, 2001, p. 209).

2.3 Método para exame da imaginação

Por ter constituição e dinamismo peculiares, a imaginação não pode ser analisada com os métodos tradicionais da filosofia. Como diz Bachelard “não é ao nível dos problemas da experiência científica que temos de fazer observações quando estudamos a imaginação. Esquecendo todos os nossos hábitos de objetividade científica, devemos procurar as imagens da primeira vez” (Bachelard, 2008, p. 2). Dessa forma, para observarmos os processos da imaginação não é o modo de operar racionalista da ciência e as orientações da psicologia que submetem a imaginação à razão ou a associam à memória que vão nos servir.

É por meio da fenomenologia que apreenderemos de forma mais eficaz a dinâmica da imaginação, pois o método fenomenológico permite acentuar a virtude de origem da imaginação, nos ajudando a reconstituir a subjetividade da imaginação e do seu produto, as imagens poéticas. No entanto, a fenomenologia utilizada por Bachelard, como ele mesmo diz, não é a fenomenologia clássica husserliana, que, para ele, é ainda passiva e apegada ao vício de ocularidade da filosofia

ocidental, e opera como uma descrição empírica dos fenômenos. Bachelard faz uso de uma fenomenologia ativa, a qual tem caráter intencional e exige a participação na criação, sentindo as repercussões de uma imagem, colocando o ser humano como co-participante do fenômeno.

4 Considerações finais

A intenção deste trabalho foi apresentar de forma breve a compreensão de Bachelard em suas obras *noturnas* sobre imaginação e criação poética a partir dos meus questionamentos pessoais quanto ao meu trabalho artístico com a poesia. Os desdobramentos desse trabalho estão sendo desenvolvidos neste momento em um trabalho de pesquisa no meu Mestrado em Filosofia.

Ademais, Bachelard traz uma nova compreensão sobre imaginação para a filosofia. Com ele, a imaginação não é vista como uma mera faculdade passiva, mas como uma força criadora e transformadora, essencial à existência humana. É nesse sentido que foi abordada como a imaginação materializa-se nas imagens poéticas, trazendo à tona uma nova compreensão do ser e do mundo.

Através do olhar bachelardiano, é possível perceber que a poesia e a filosofia não são caminhos opostos, mas complementares, ambos nos conduzindo a uma apreciação mais rica e significativa da vida. A poética dos elementos, fundamentada nas raízes arquetípicas de Empédocles, nos ensina que o ato de imaginar é, antes de tudo, um ato de transcendência e de abertura ao infinito.

Este estudo, portanto, reafirma a importância do poeta enquanto agente de transformação, capaz de revelar novas perspectivas e ampliar os horizontes da experiência humana. Assim, a imaginação não é apenas um tema de estudo, mas um convite contínuo à criação e à recriação de nós mesmos e do mundo que habitamos. Que possamos

seguir explorando esses caminhos, descobrindo novas “insignificâncias” e revelando a grandiosidade oculta nas coisas mais simples.

Referências

- ANAZ, Sílvio Antonio Luiz et al. *Noções do imaginário: perspectivas de Bachelard, Durand, Maffesoli e Corbin*. Revista Nexi. ISSN 2237-8383, n. 3, 2014.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. [La poétique de l'espace, tradução de Antonio de Pádua Danesi]. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008a.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. [L'eau et les rêves, tradução de Antonio de Pádua Danesi] 3.ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.
- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. [L'air et les songes, tradução de Antonio de Pádua Danesi] 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BONTEMS, Vicent. *Bachelard*. [tradução de Nícia Adan Bonatti]. 1 ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
- BULCÃO, Marly; de Carvalho, Marcelo; Marcondes Cesar, Constança; Campello, André. *A Poética de Gaston Bachelard: Mergulho na Imaginação*. Editora Multifoco. Edição do Kindle, 2021.
- CARVALHO, Flávio José. *Da imaginação criadora da ciência à imaginação criadora da poesia em Gaston Bachelard*. Recife: 2011.

O sagrado e o profano no universo da moda hipermoderna: desafios da tradição puritana assembleiana

Rosa Maria Pereira de Melo¹

DOI: <https://doi.org/10.58942/eqs.243.14>

1 Introdução

Este artigo é um fragmento de minha pesquisa do doutorado em Ciências da Religião, na Universidade Católica de Pernambuco, baseada nos conceitos de Mircea Eliade: “sagrado e profano”, para apresentar a importância dos usos e costumes² sagrados do Pentecostalismo Clássico. Aborda como está concebida a ideia de “santo” na atualidade pelos evangélicos pentecostais clássicos, atuais. Para este trabalho foi utilizado as pesquisas bibliográficas e de imagens de produtos.

Será que o consumo de novas peças do vestuário feminino moderno e de produtos de pinturas, introduzem novos valores em comu-

¹ Doutoranda e Mestra em Ciências da Religião pela Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP). Graduada em Psicologia e Licenciada em História, ambos pela Universidade de Pernambuco (UPE). Especialista em Programação do Ensino de História (UPE). E-mail: rosamariapsi2011@hotmail.com

² Usos e costumes “(...) expressão utilizada pelos pentecostais para se referir ao rigorismo legalista, às restrições ao vestuário, uso de bijuterias, produtos de beleza, corte de cabelo e a diversos tabus comportamentais existentes em seu meio religioso”. Mariano, 1999, p. 187 *apud* Oliveira, Rok Sônia Naiára de. A indumentária e os usos e costumes defendidos pela Igreja Assembleia de Deus 1975-1999. In XXVII *Simpósio Nacional de História*. ANPUH Brasil, Natal, RN 22 a 26 de julho 2013, p. 10. Disponível em <http://www.snh2013.anpuh.org>. Acesso em: 24 set. 2022.

nidades assembleianas, causam uma crise na transmissão cultural e adoecimentos emocionais? Os adolescentes estariam sendo preparados para discernir esses dilemas hipermodernos? Quais são os referenciais miméticos dessa geração atual? Seria necessário a rememoração da história coletiva do grupo revisitando antigas doutrinas, disciplinas e história de heróis fundadores? Para Halbwachs, (1990, p. 71) “[...] a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada.”

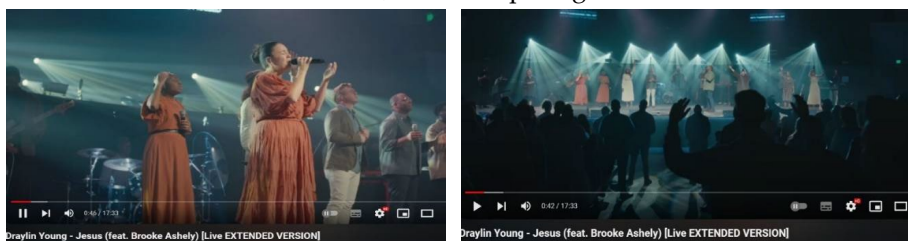
2 A santificação do corpo na disciplina dos usos e costumes da Assembleia de Deus

A moda contemporânea absorve temas religiosos e os dessacraliza, porém, a moda é uma categoria do religioso. O sagrado puritano no vestuário perde espaço, vive-se numa época de relativismo e escândalos. Não eram tão comuns vestimentas fora do padrão puritano, que é modesto, diferentemente de hoje: opulento, bricolado e mundano.

Na perspectiva assembleiana, o mundano provoca a profanação do santo³, a exemplo do uso de elementos da moda “hipermoderna”, para utilizar um conceito cunhado por Lipovetsky (2020), exacerbando valores da época atual. “As decorações corporais ou artefatuais não têm a beleza e a sedução como únicas finalidades. Nas culturas de costumes, os adornos do corpo revelam a posição social, a idade [...]” (Lipovetsky, 2020. p. 136).

³ No Antigo Testamento, a palavra “santificar” tem, frequentemente, o significado de separar, o que significa tomar algo anteriormente comum, que poderia ter sido legitimamente destinado a usos comuns, e colocá-lo à parte para servir somente a Deus. Isso era, então, chamado santificado ou santo. Tomemos como exemplo em Êxodo 13:2 — “Consagra-me todo primogênito”. EDWARDS, Jonathan; SPURGEON, Charles Haddon; WESLEY, John; WHITEFIELD, George. *Grandes pregadores falam sobre santidade*. Publicações Pão Diário, 20 de jun. de 2020, p. 49.

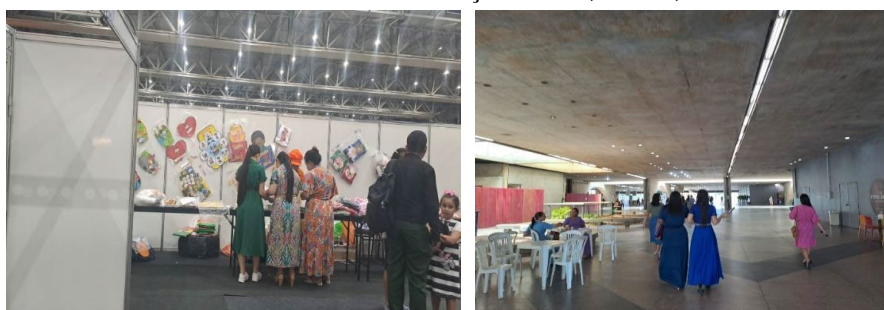
Figura 1 – Mulheres pentecostais ainda vestem modelagem puritana, culto norte-americano, onde são protagonistas em louvor



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=xjMQe1Mm-X0&pp=ygUr-ZHJheWluZyB5b3VuZyAtIEplc3VzIChmZWZlLiBCcm9va2UgYX-NoZWx5KQ%3D%3D>. Acesso em: 08 mai. 2024.

É importante salientar que o Pentecostalismo tem sua base nos Movimentos de Santidade e consagração da Rua Azusa, tendo como os seus principais divulgadores os missionários dali oriundos, chegando ao Brasil por volta de 1910. Nesse período, tem-se um intenso processo de industrialização mundial e há uma incursão dos missionários no Brasil no período da coleta da borracha, no Pará. A Assembleia de Deus, vai ter início a partir de 1911, caracterizada pela inclusão de gênero, classes e etnias. A evangelização repercutiu nos usos e costumes da sociedade brasileira.

Figura 2 – Mulheres assembleianas ainda vestem de forma tradicional, com modéstia e pudor, em evento da igreja. Conferência de Escola Dominical 14 a 17 de março de 2024, Recife, PE.



Fonte: A autora.

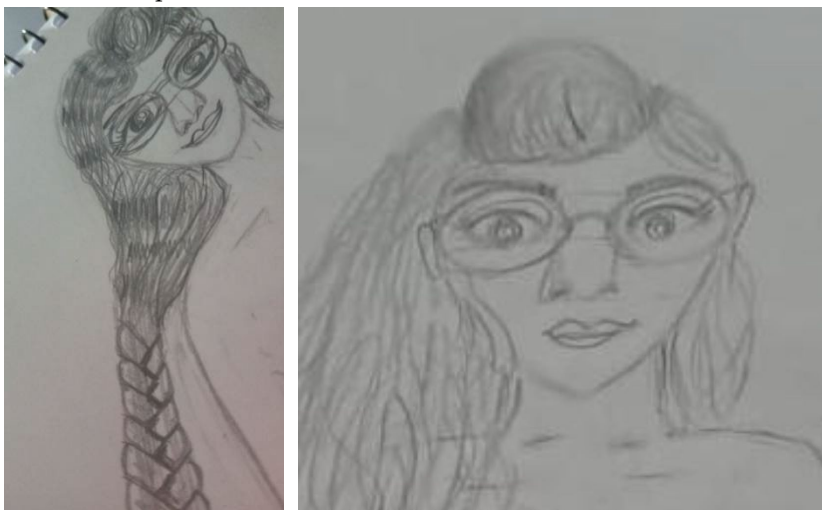
2.1 Usos e costumes santos

O ensino da santidade pelos pentecostais clássicos representa uma importante forma de resistência cultural, inconsciente à massificação e dessacralização da moda, manifesta nas zelosas expressões de antigas lideranças: “crente tem que ser diferente”, “mundo e igreja não se misturam”, “roupas de crente”, “crente mundano”; repercutindo positivamente sobre a integração emocional e espiritual das pessoas em suas comunidades, no viver com modéstia e simplicidade. “De uma perspectiva cristã, poder-se-ia dizer igualmente que a não religião equivale a uma nova ‘queda’ do homem: o homem a religioso teria perdido a capacidade de viver conscientemente a religião e, portanto, de compreendê-la e assumi-la; (...)” (Eliade, 1992, p. 101).

A santidade aqui abordada tem sua base na categoria sagrado do universo judaico-cristão, sendo a Bíblia a base dos usos e costumes aqui considerados santos, separados para o culto. “A fonte transbordante do qual o homem religioso bebe é o *numinoso*, este é o núcleo central do sagrado (...). Apresenta-se sob a forma do mistério, (...)” (Crotti, 2019. p. 45).

No Novo Testamento, o corpo é um templo para honrar a Jesus e testemunhar seus ensinamentos. Jonathan Edwards *et al.* (2020, p. 4) afirmaram que “(...) ao longo de mais de dois milênios de história da Igreja, a santidade sempre foi, e permanece sendo, a vocação de todos os salvos e não pode ser negociada por qualquer valor ou doutrina ‘da moda’.”

Figura 3 – Usos e costumes do cabelo, ilustração de personagem pentecostal clássica, autoria de Rosa Pereira.



Fonte: A autora.

Os usos e costumes fazem parte do legado cultural de um povo e grupo social, servem para o identificar e para mostrar o que se acha pertinente. Estão carregados de ensinamentos e regras que se julga necessárias para coesão e sobrevivência cultural. São pensados a partir de um fundamento moral e religioso, conscientes ou inconscientes agem no campo simbólico.

Os estilos de moda na década de 1910, período da chegada do pentecostalismo até 1990, passaram por diferentes momentos de explosão de acontecimentos políticos, que influenciaram o modo de se vestir da mulher religiosa. Gilles Lipovetsky (2020, p. 59) diz que “As roupas têm diversas funções, mas uma dentre elas é diminuir a sinalização sexual. Mesmo as sociedades que gozam de uma grande liberdade de costumes dissimulam a região genital dos homens e das mulheres.”

2.2 O paradoxo da moda

Apesar da padronização estética, algumas empresas com um olhar sensível para as culturas conservadoras do pudor feminino,

fazem peças inclusivas, a exemplo da Nike, que lançou *designs* de produtos de moda que contemplam as protestantes no mundo dos esportes, sendo possível também encontrar no mercado peças de banho para muçulmanas⁴. “Os Ritos da Beleza são uma combinação inebriante de vários cultos e religiões. No tocante às religiões, esta é mais vigorosa e mais sensível às mudanças nas necessidades espirituais dos fiéis [...] (Wolf, 2018, p. 120).

Figura 4 – Resistência muçulmana nos esportes: produção de peça do vestuário cultural pela Nike

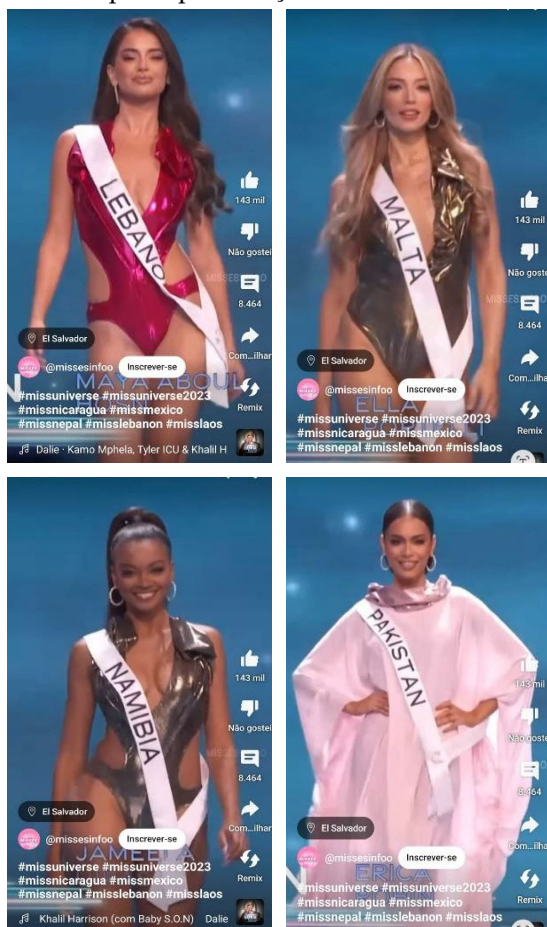


Fonte: <https://vogue.globo.com/moda/noticia/2019/12/nike-lanca-sua-primeira-colecao-de-roupas-da-banho-com-hijab-tunicas-e-leggings.ghtml>.

Acesso em 19 mai. 2024.

⁴ A Nike lançou nesta terça-feira (10.12) sua primeira coleção de moda modesta com roupas de banho, que visa oferecer o melhor da tecnologia de performance sem comprometer os códigos de vestimenta de atletas muçulmanas, bem como atender às preferências de mulheres que, não importa o motivo, preferem cobrir todo o corpo durante as atividades. Batizada Nike Victory Swim Collection, a linha é composta por roupas de banho leves e de cobertura total, criadas para oferecer liberdade de movimento na água. Na gama de produtos, estão leggings, túnica e um hijab, que serão lançados nas lojas do Reino Unido, EUA e Oriente Médio em fevereiro de 2020. MODA, Vogue. Nike lança sua primeira coleção de roupas de banho com *hijab*, túnica e *leggings*. Redação Vogue, 10/12/2019. Disponível em <https://vogue.globo.com/moda/noticia/2019/12/nike-lanca-sua-primeira-colecao-de-roupas-da-banho-com-hijab-tunicas-e-leggings.ghtml>. Acesso em: 19 mai. 2024.

Figura 5 – Concurso de beleza com valorização dos princípios muçulmanos na moda



Fonte: <https://youtube.com/shorts/sp5OKiR6-UA?si=K2thJsMTA8nLUkhr>.

Acesso em: 18 mai. 2024.

Figura 6 – Adolescentes vestidas em *cosplay* em evento missionário, Projeférias, na Assembleia de Deus, IEADPE, Caruaru, PE, 30 jan. 2025.



Fonte: A autora.

Figura 7 – Como a marcas de moda condicionam os usos e costumes: cena do filme o Diabo Veste Prada



Fonte: Imagem disponível em <https://www.imdb.com/title/tt0458352/?language=pt-br>. Acesso em: 19 mai. 2024.

2.3 A rebeldia da calça comprida na Assembleia de Deus

“O *jeans* ficou então mais associado às roupas de lazer do que às roupas de trabalho. Mais do que isso, o *jeans* ficou vinculado ao comportamento jovem e, especialmente, como identidade de rebeldia e transgressão” (Braga, 2022, p. 162). Sua adesão ao corpo e marcação das formas femininas, ainda são motivos de resistência quanto ao seu uso no meio pentecostal. “Ganhou força na moda masculina a partir de

1953, graças ao filme *O selvagem* (*The Wild One*, dirigido por László Benedek), estrelado por Marlon Brando, que usava uma calça comprida *jeans*, uma *T-shirt* branca e uma jaqueta (...)" (Braga, 2022, p. 160).

Mesmo tendo o *jeans*⁵ um propósito inclusivo e eclético, existe uma escassez de saias para mulheres evangélicas tradicionais. As peças feitas desse material são muito procuradas por ter um tecido basicamente de denim, grosso, e por sua versatilidade. Mas é importante considerar a padronização do mercado da moda em saias, cada vez mais escasso o estilo modesto, popularizando o estilo sereia e lápis, ajustado ao corpo.

Figura 8 – O relativismo do uso de saias justas e calça pelas pentecostais



Fonte: A autora.

A calça⁶ é um importante elemento de desconstrução de regras do puritanismo dado ao enfoque nas silhuetas do corpo, referencial

⁵ "No século XXI, o *jeans* continua a percorrer seu caminho próprio em busca de inovação, aprimoramento tecnológico e ousadias estéticas, acompanhando as tendências de moda, atingindo também o universo das artes visuais. E, dentro das premissas contemporâneas da moda, é ideal para os trabalhos de customização e reciclagem associados à moda inclusiva, moda circular e moda limpa dentro dos fundamentos da sustentabilidade". BRAGA, João. *História da moda: uma narrativa*; ilustrado por Adilson Euzébio. - 11. ed. - São Paulo: D'Livros Editora, 2022, p. 163.

⁶ "Na virada dos anos 1960 para 1970, surgiu o modelo boca de sino, ou pata de elefante,

histórico e subjetividades embutidas. O uso da calça comprida tem sido relativizado, por isso tende a ser a peça mais usada fora do espaço do templo assembleiano, devido a sua acessibilidade no mercado, uma vez que a tendência da moda moderna se baseia na desconstrução da tradição, seguindo uma tendência ideológica. “[...] nas referências femininas, a moda privilegia, sobretudo, a região dos ombros e braços, colo e seios, cintura, quadril e angulação posterior” (Castilho, 2009, p. 146-147). A calça comprida é a peça da discórdia até hoje no mundo pentecostal, pois o seu uso esteve relacionado a masculinização e sensualização.

As peças masculinas ajustam-se mais adequadamente ao corpo, numa perspectiva vertical, em linhas e costuras retas. “[...] no universo masculino, por outro lado, destaca-se a importância que a moda confere aos ombros e braços, tórax, quadril e pernas” (Castilho, 2009, p. 147). Diferentemente da modelagem feminina, onde se busca enfatizar mais linhas horizontais e transversais, direcionando o olhar para o volume do busto ou nádegas, ventre ou genitália.

3 Os traumas estéticos

“Nenhum setor se reinventa tanto como o da moda” (*Revista Vogue Brasil*, novembro, 2021, p. 25). Popularmente, o tradicional é “velho”, e é a cada dia mais ridicularizado e desprezado, as linhas de expressão do rosto e toda forma de decadência do corpo são disfarçadas, sendo a idade omitida. Mas há a vantagem do retorno às origens culturais na moda, a memória e a história têm seu valor de redenção.

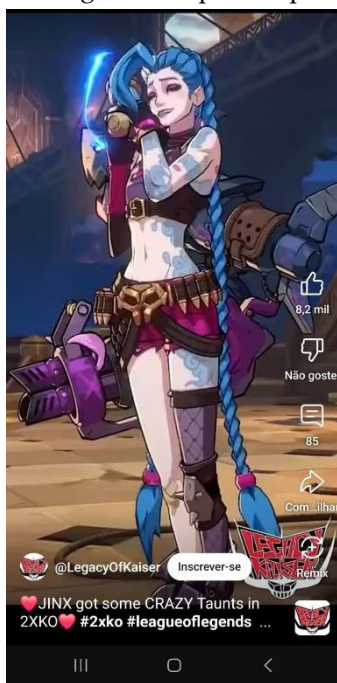
que muito marcou época e comportamento juntos aos *hippies*, além dos bordados nas calças e o acréscimo das nesgas nas laterais inferiores externas das pernas. Durante a nova década, inúmeros outros modelos foram aparecendo, sobrepondo-se ao modelo tradicional de corte reto e cinco bolsos: *baggy*, *semibaggy*, *clochard* etc. Nesse período surge o famoso “*jeans com lycra*”, da junção do denim com fios de elastano”. BRAGA, João. *História da moda: uma narrativa*; ilustrado por Adilson Euzébio. - 11. ed. - São Paulo: D’Livros Editora, 2022, p. 162-163.

3.1 O corte químico do “véu”

O cabelo no mundo puritano tinha um valor simbólico, quando se citava o texto bíblico para manter seu crescimento constante “Mas ter a mulher cabelo crescido lhe é honroso, porque o cabelo lhe foi dado em lugar de véu” (I Coríntios 11.15). Mas atualmente está sendo subestimado pois há um aumento da procura por alisamentos e cortes entre as pentecostais. Todavia, seu valor simbólico varia em várias culturas, que usam pedagogicamente, em forma de usos e costumes estéticos. No feminismo o corte curto simboliza liberdade em equiparação de gênero. O cabelo natural longo tem um alto valor no mercado para produção de perucas de alongamento, mas em substituição do natural como prótese em tratamentos de saúde.

O cabelo feminino é muito manipulado, pois há diversos produtos e procedimentos que podem ser usados para embelezamento e tratamento. Todavia, o uso diverso de produtos químicos para alisamentos e cortes têm causado efeitos traumáticos e prejuízos financeiros, mexendo com a autoestima da mulher e consequentemente com o seu psicológico. O chamado corte químico, por causa do excesso de produtos e procedimentos que enfraquecem a queratina e sustentação dos fios capilares, que têm levado a perda total ou parcial. Alguns exageros no cabelo podem estar associados à ansiedade de lacunas emocionais após perdas, com solidão. São excessos por falta de autoaceitação da própria imagem pessoal, natural, que não há como se desprender.

Figura 9 – Referência de cabelo longo valorizado em personagem anarquista e psicopata



https://youtube.com/shorts/IofAOehStQk?si=yj_x8uzkgKZ9_zBU

Através da globalização modelos de cabelos e penteados, a exemplo do estilo *punk*, acaba sendo exportado e massificado como subcultura para “moda de massa e para alta moda”. Da Grã-Bretanha “[...] o *punk* espalhou-se pelos Estados Unidos, Europa e Extremo Oriente, especialmente no Japão” (Mendes, 2003, p. 225).

4 O inconsciente na moda metaverso

Para Freud, o fator biológico libidinal regia todo o psiquismo, emergindo na forma de conteúdo inconsciente nos sonhos e nas neuroses paralisantes. Para Jung, era preciso considerar fenômenos oriundos da alma e do espírito, as marcas em dimensões mais profundas. Por isso, elaborou a Teoria dos Arquétipos, dos padrões que se repetem no

mundo simbólico da mitologia dos povos e na moda dos jogos. A semelhança entre personagens históricos e imaginários sempre ressurgem em diferentes tempos e existe uma conexão entre o mundo das artes, estética, mitologia e tecnologias.

Figura 10 – *Skins* do jogo *Free Fire* vão às passarelas no maior desfile de moda do Brasil | Free Fire Mania



<https://www.freefiremania.com.br/noticia/skins-do-free-fire-vao-as-passarelas-no-maior-desfile-de-moda-do-brasil.html>

Com um pouco de tudo, o Metaverso já é uma realidade interativa, muito apreciada no mundo dos jogos virtuais, cada vez mais absorvida e resultante das escolhas subjetivas e criativas de seus apreciadores, já tem presença em passarelas de moda⁷ do Brasil, lançando tendências de moda e comportamentos, com referências mitológicas surrealistas, sendo que a experiência emocional é muito importante nesse

⁷ “O estilo *Free Fire* invade as passarelas do São Paulo *Fashion Week*. Onde tem inovação, tem Santander. Estamos promovendo com SPFW o primeiro desfile de *skins* virtuais em uma semana de moda do mundo. Aproximando a indústria da moda da indústria de games, não estamos apenas somando. Estamos criando uma nova cadeia de empreendedorismo”. REVISTA VOGUE BRASIL. *Cripto looks, skins assinados, tecidos interativos, NFTs: A moda invade o metaverso*. Novembro, p. 29.

mercado de consumo. “A convicção pressupõe uma coerência do *self* que não é adequada facilmente ao sujeito volátil e adaptável do capitalismo avançado” (Eagleton, 2016, posição 3109).

4.1 Unhas em forma garras alongadas

As unhas postiças alongadas no formato de garras, tendência que aparece nos *games*, foram lançadas a princípio sem notável utilidade, dificultam o tocar em recipientes com as pontas dos dedos, sendo altamente arriscadas para a saúde pelo acúmulo de microrganismos, juntam-se a um conjunto de produtos⁸ que podem ser comprados e consumidos. Fazem parte do complemento: os esmaltes coloridos e a diversidade de decoração.

A moda desconstrutiva mostra-se violenta e desagregadora das tradições, adentrando no campo virtual dos jogos com personagens hiper sexualizados. Os malefícios dos novos *designs* de beleza são ignorados, indo na contramão da doutrina da santidade do corpo na perspectiva puritana. Com a mudança de valores na inserção de usos e costumes globalizados, o herói comum passa a ser desvalorizado, desvelando o lado sombrio do vilão que se torna mimeticamente popular.

4.2 Animalização dos jogos e seus arquétipos

A indústria cultural de massa e suas tecnologias incidem sobre o psiquismo de adolescentes, construindo subjetivamente *avatares*⁹ em

⁸ “A nova geração será educada para usar roupas virtuais com as chamadas *skins* dos jogos. Elas são roupas e acessórios usados para construir um avatar e têm se tornado a porta de entrada da moda no mundo digital, principalmente para se comunicar com o público mais jovem. Esse seguimento no Metaverso será sinônimo de acessibilidade e democratização. Uma forma de levar para um número maior de pessoas, o privilégio de estar vestido – mesmo que digitalmente – com um produto/marca que acompanha”. BEM, Santiago de; SERAFIM, Juliana. *O futuro da internet: Metaverso*. São Paulo, SP: *Literare Books International*, 2022, p. 34-35.

⁹ Avatares: “(...) um *design* cria a identidade visual de uma empresa ou profissional, mas no caso do Metaverso, o desenvolvedor de avatar criará a sua imagem em uma personagem que pode socializar, trabalhar, promover produtos e realizar outras aplicações”. BEM, Santiago de; SERAFIM, Juliana. *O futuro da internet: Metaverso*. São

novos universos fictícios no *Metaverso*, sem cobranças reais e diminutas proibições. “Nenhuma indústria cria tanta moda como dos *games*” (*Revista Vogue Brasil*, novembro, 2021, p. 28). Com isso, existem os riscos de muitos adoecimentos emocionais e morais¹⁰, pois os indivíduos são lançados em tramas repetitivas de violência e desamparo, que exigem reforços e recompensas cada vez maiores, incorporando subjetivamente personagens antissociais. São longas horas de isolamento nos jogos com distanciamento afetivo diário dos pais.

Figura 11 – Reprodução de personagens que exacerbam a violência em evento de tecnologia e cultura pop, ABNOG, em Caruaru, 01 out. 2022



Fonte: A autora.

5 Considerações finais

A mulher pentecostal traz uma história de resiliência aos estigmas e estereótipos que adquiriu durante sua trajetória de fé no mercado de beleza. Sobretudo, quando eram sinais dessas mulheres manterem uma aparência desconectada dos padrões da moda da época.

Paulo, SP: *Literare Books International*, 2022, p. 42.

¹⁰ PSICOLOGIA DOS ANIMES. VI e a arte de controlar a própria vida. Psicologia Arcane. League of the Legends. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=25kwRvt-TehQ&t=550s>. Acesso em: 31 jan. 2025.

Sendo comum o uso de cabelo longo, rosto natural, unhas curtas e descoloridas, vestes passando um pouco do joelho, não ajustadas ao corpo, normalmente produzidas por elas mesmas ou por costureiras específicas, sendo muitas vezes as próprias fiéis às desenhistas de suas peças.

Todavia, hoje temos uma moda ideológica que desconstrói padrões e reconfigura-se cada vez mais sexualizada, retoma-se conceitos revolucionários, renovando o mercado de moda pentecostal. A santificação do corpo funcionaria como uma barreira que evitaria com que outras pessoas fossem influenciadas de maneira profana pelo olhar, desenvolvendo a cobiça, ao mesmo tempo que age como contracultura reafirmando a fé do grupo. É também uma forma inconsciente de resistência à globalização que padroniza desejos e costumes.

Referências

- BÍBLIA SAGRADA. *O Antigo e o Novo Testamento*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Revista e Corrigida. 2 ed. São Paulo: Geográfica Editora, 2013.
- BRAGA, João. *História da moda: uma narrativa*; ilustrado por Adilson Euzébio. 11. ed. - São Paulo: D'Livros Editora, 2022.
- CASTILHO, Kathia. *Moda e linguagem*. 2 ed. São Paulo: Editora Anhembi, 2009. Coleção moda e comunicação.
- CROTTI, Diogo. *O Numinoso em Rudolf Otto*. Editora Universo Teológico.
- EAGLETON, Terry. *A morte de Deus na cultura*. Tradução Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2016. Livro eletrônico.
- EDWARDS, Jonathan; SPURGEON, Charles Haddon; WESLEY, John; WHITEFIELD, George. *Grandes pregadores falam sobre santidade*. Publicações Pão Diário, 2020. Livro eletrônico.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

- LIPOVETSKY, Gilles. *A sociedade da sedução: democracia e narcisismo na hiper-modernidade liberal*. Tradução Idalina Lopes. Barueri [SP]: Manole, 2020.
- MENDES, Valerie D.; HAYE, Amy de la. *A moda do século XX*. Tradução Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- REVISTA VOGUE BRASIL. *Cripto looks, skins assinados, tecidos interativos, NFTs: A moda invade o metaverso*. Novembro, 2021.
- WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Tradução Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

Terras e tempos

Verena Maria Soares Than¹

DOI: <https://doi.org/10.58942/eqs.243.15>

1 Tempo espiralar

Corpo e tempo se entrelaçam nos movimentos que amalgamam a essência do tempo – que é senão o próprio ser no tempo –, registrando-a como uma temporalidade, como diz Leda Maria Martins. O tempo respira a partir dos gestos primordiais do corpo, fazendo dele e de si mesmo território sagrado, inviolável. Antes de se tornar uma sucessão cronológica, o tempo se revela como uma ontologia, uma paisagem povoada pelas origens do corpo, uma jornada anterior à linearidade, uma maneira de predispor os seres no cosmos. A essa concepção de tempo, que a pesquisadora encontra nas culturas africanas, ela denomina de “tempo espiralar”.

2 Tempo para os guarani

Coincidentemente, é também desta maneira – como uma espiral – que o Cacique Timotéo Popygua descreve o tempo para os Guarani Mbyá, uma temporalidade que oscila entre o tempo novo, *ara pyau*, e o antigo, *ara ymã*. O tempo é cíclico, entretanto, não é um círculo vicioso,

¹ Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, bailarina e professora. Pesquisa Merleau-Ponty, corpo, arte, ontologia e artes indígenas. E-mail: verenathan@gmail.com

ele avança, e é sentido no crescimento das árvores. É um tempo – ao contrário do tempo do relógio afoito – que se marca devagar. É aquele tempo que não se sente passar, até que em algum momento se percebe que as árvores que eram pequenas cresceram, que algumas muito antigas tombaram, que a criança de outrora virou um caçador, e que a moça habilidosa agora é uma sábia anciã. Diz-se que a mulher ou o homem que chegam aos trinta anos de idade têm o tempo de “uma taquara”. É desta forma que se conta a idade para os Guarani. É o tempo em que essa planta, que parece um bambu, leva para crescer de brotinho a um grande tronco, depois ela morre, seca e floresce, completando seu ciclo de reprodução.

3 Tempo para os Yanomami

Em *A queda do céu*, Davi Kopenawa faz sua rica descrição do mundo yanomami, e introduz outras possíveis formas de conceber tempo e espaço. A compreensão de mundo do povo yanomami, assim como de outros povos originários, é de uma unidade indissociável entre eles, humanos, e a floresta. Como xamã, Kopenawa percebe a floresta – e a si mesmo – através da relação com entidades-espírito que a habitam, os *xapiri*.

Os espíritos *xapiri* desafiam incessantemente os limites impostos pelos conceitos de tempo e espaço. Eles estão em todos os lugares ao mesmo tempo, coabitando não só o espaço do xamã, mas também alcançando distantes recantos. Na visão de mundo Yanomami, o espaço é concebido como uma teia intrincada de relações entre o ser humano, a natureza e o plano espiritual, fundindo-se em uma complexa coexistência.

Para os *xapiri*, o tempo é uma corrente fluida e descontínua, transcendendo a linearidade imposta pelo paradigma ocidental. Sua existência remonta aos primórdios, antecedendo até mesmo a criação realizada por Omama, o demiurgo yanomami, e sua influência se

estende para além das fronteiras metafísicas dos brancos. Como protagonistas desse reino florestal, os *xapiri* são capazes de transitar livremente pelo tempo, antecipando inclusive sua própria origem.

Ampliando o olhar, o que vemos são essas concepções de tempo de culturas tão distintas – africanas e ameríndias –, e, no entanto, tão próximas nas suas diferenças. São tempos que se desdobram, avançando e retrocedendo simultaneamente, envoltos em danças de previsão e reflexão, de memória e metamorfose entrelaçadas. A espiral, e não mais a linha, se revela como a imagem que pinta essa experiência de um tempo que se vive, não que se conta. É antes a espiral de um tecido dobrado que guarda embrulhados os suvenires do tempo, os pequenos objetos simbólicos que presentificam os momentos. A poesia, na assunção mais livre do termo, sempre aspirou a tecer no nosso imaginário a noção de que o tempo pode ser vivido ontologicamente como uma dança de reversibilidade, um modo de expansão e retenção, onde a não linearidade, a descontinuidade e a curvatura assumem o desenho do tempo.

4 O problema aristotélico

A simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro surge como uma experiência cósmica e ontológica, onde o princípio primordial do corpo não é o repouso, “à moda aristotélica” – pensa Leda Maria Martins –, mas sim a dança incessante do movimento. Esta referência a Aristóteles não deixa clara sua origem. Não parece vir da celebre e enigmática definição contida na *Física*, “tempo é o número do movimento em relação ao antes e depois”. Porque, mesmo se nos aproximarmos da definição aristotélica de maneira desinibida, sem muito rigor, é possível ver que o filósofo grego pressupõe que o tempo é inerente ao movimento, não existindo por si só, mas sempre em relação a *kínesis* – movimento, mudança, agitação. O movimento, por sua vez, não existe, para Aristóteles, sem alguns outros elementos que com-

põem o mundo sensível, como, por exemplo, o espaço – *tópos*. Sendo, então, o tempo sempre relacional – e até mesmo reportante ao sensível –, nunca absoluto ou autossuficiente, ele não faz sentido senão no movimento e na mudança.

O que talvez concentre a crítica da pesquisadora seja o fragmento da definição que se refere ao “antes e depois”. Uma vez que pode ser que tenha sido tomado como significando “antes e depois do movimento”, e o que acontece antes e depois de um movimento observável e quantificável é, segundo os paradigmas mecânicos, o repouso.

Todavia, Aristóteles não está se referindo ao antes e depois de um movimento, mas sim, ao antes e depois de um ponto no tempo chamado “agora”: passado e o futuro que se separam por este pequeno instante presente.

De fato, no início do segundo livro da *Física*, Aristóteles define a noção de *natureza* como *princípio interno de movimento e/ou repouso*, em contraste com a *técnica*, concebida como *princípio de movimento extrínseco ao ente movido*. Desta definição de técnica, poderíamos depreender que o filósofo estaria antecipando a teoria newtoniana da inércia, de que “um corpo permanece em repouso, a menos que uma força externa seja aplicada sobre ele”, como alguns estudiosos de física o fazem. Contudo, não é o que o texto aristotélico diz, já que ele pressupõe princípios internos de movimento.

Ademais, Aristóteles não é um físico – nos termos modernos –, é antes um filósofo pensando sobre a natureza, *phýsis*, e no momento em que ele a define pelo princípio interno de movimento e repouso, ele não aparta estes dois. Não é simplesmente na mecânica do movimento que ele pensa, não é meramente no *como* – com que velocidade, aceleração, percurso, força, duração –, mas principalmente no *porquê* do movimento. Movimento/repouso fazem parte da mesma amálgama immanente e instabilizante que é regida pela natureza de cada ente. Repouso não é o ponto referencial da teoria do movimento aristotélica, o repouso é a contraparte necessária – outro lado da moeda – do

movimento. É entrelaçamento simultâneo e imediato entre movimento e repouso. Não podendo um ser sem o outro, sob risco de, se retirarmos a relação com seu par, nenhum dos dois se manifestar e, assim, nunca mais haver mudança ou transformação alguma na natureza.

5 O tempo como sucessão

A verdadeira problemática da definição aristotélica de tempo não é a sua suposta desconexão com o movimento. O ponto é que, com a definição “tempo é o número do movimento em relação ao antes e depois”, Aristóteles postula e produz a *sucessão temporal*, quer dizer, a linearidade intransponível e quantificável do tempo. O “número do movimento”, como ele argumenta, seria a possibilidade desse tempo ser dividido em pequenos “agoras” e, então, numerado na sucessão temporal: a fatídica *linha do tempo*, que predispõe em vitrine todos os eventos. Ainda que com o nobre propósito de permitir o estudo dos comportamentos mecânicos dos corpos através do que seria apenas um constructo matemático, essa sistematização cristalizou uma imagem do tempo muito distante da que a nossa percepção nos dá.

A dificuldade de pensarmos o tempo não advém somente do fato de sermos seres temporais, isto é, que temos uma temporalidade e existimos *no* tempo e, portanto, não conseguimos nos distanciar dele suficientemente para pensar *sobre* ele. Nós conseguimos pensar sobre a história, sobre o mundo, sobre a humanidade – mesmo estando inseridos nestes –, sem que esses pensamentos nos causem tamanha confusão, como pensar sobre o tempo nos causa. Santo Agostinho dizia do tempo, que este é perfeitamente familiar a cada um, mas que nenhum de nós o pode explicar aos outros. Após milênios de tratamento do tempo como linha, chegamos a questionar se nossa percepção – que sente a reversibilidade, contração, dilatação temporal – não seria mera idiosincrasia ou peculiaridade nossa. Entre pensar e sentir o tempo, uma dissonância é criada.

É mesmo terrível a “tirania de Cronos” da qual nem mesmo Aristóteles conseguiu escapar. Ele que é, sem dúvida, filho de sua terra, e a terra grega, antiga como é e povoada de seus deuses, deixou marcas indeléveis no pensamento antigo, ainda que filosófico.

Na mitologia grega, Cronos, o tempo, era o filho mais novo de Céu e Terra. Segundo Hesíodo, Céu desprezava seus filhos e, por isso, sempre que um novo nascia, ele o devolvia para o útero da Terra de amplo seio. Até que Terra, farta de tanta maldade e desrespeito, pede que um de seus filhos dê fim aos ultrajes do pai.

Cronos aceita executar o ardil, e surpreende Céu em sua atividade procriadora, cortando-lhe os órgãos genitais. A ação de Cronos envolve tanto a força que sustenta a coragem, quanto o discernimento proporcionado por sua astúcia. A peculiaridade da astúcia de Cronos reside no fato de ser retorcida, *ankylo-métis*, ou seja, astúcia angular ou curva, o “curvo pensar”.

No campo da filosofia, as palavras *khronos* e *kairós*. *Khronos* se refere ao aspecto sucessivo e mensurável do tempo, um fluxo de força coercitiva e incoercível, uma correnteza contra a qual nenhum mortal pode lutar. Por outro lado, *kairós* se refere a um aspecto qualitativo e oportuno do tempo, aquilo que é excelente no tempo.

6 Nem tão linear assim

É curioso que a palavra *khronos* e suas derivações – como ‘cronológico’, ‘cronômetro’ –, na linguagem, tenham adquirido um caráter linear, retilíneo, com o passar dos séculos, já que a Cronos – a presentificação de *khronos* – é, a todo momento, atribuída a característica de curvo pensar. Ele exerce seu poder de pensamento sinuoso, anguloso e oblíquo. Esta é sua arma e sua maior limitação: o curvo pensar, a foice curva que desfere o golpe em seu pai, o ocultar-se, o engolir de sua prole. Cronos é, ele mesmo, curvo, e é por sua sinuosidade que ele é destituído e deposto pela retidão de Zeus.

Parece excessivamente injusto atribuir exclusivamente a Cronos toda a responsabilidade pela tirania do conceito de tempo linear. Embora sua essência esteja intrinsecamente ligada a essa noção bem regulada de forma implícita, é somente com Zeus que a ordem, a própria ordenação, com sua natureza regrada e estável, se manifesta plenamente.

Talvez, seja uma merecida vingança – senão destino – o pai sofrer pelos pecados do filho. É bem real a inexorabilidade do tempo, entretanto, a rigidez com a qual é compreendido o tempo, na contemporaneidade, não tem como berço originário a assunção do tempo que declara a *Teogonia* de Hesíodo.

Nossa temporalidade transcende a mera noção de medida do tempo; é, de fato, um dos verdadeiros nomes do ser. Ela está implicada no sentido de ser do mundo e de mim, pois o mundo é o esqueleto do tempo, e eu a sua pele. A temporalidade é a costura que une o absoluto e o relativo, é o vínculo que conecta eu e o outro. Não está *nas* coisas e não é um escoar das coisas independente de mim, mas também não é soberanamente constituída por mim.

Não estou *sobre* o tempo, não sou seu autor. Não surge sem mim, mas não vem de mim. Estou imerso na temporalidade, não como seu mestre, mas como seu habitante. Ela não emerge sem meu olhar, porém, tampouco é projetada por mim. A temporalidade é, antes de tudo, a presença que se sente por se estar presente.

Referências

- ARISTÓTELES. *Aristotle's Physics: Books III and IV*. Trad. e notas de Edward Hussey. Ed revisada. – Oxford: Oxford University Press, 1993.
- ARISTÓTELES. *Física I-II*. Trad. de Lucas Angioni. – Campinas: Editora da UNICAMP, 2009.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. e estudo de Jaa Torrano. – São Paulo: Iluminuras. 2007.

- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. – Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- POPYGUA, Timóteo Verá Tupã. *A terra uma só*. – São Paulo: Hedra, 2022.
- SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. – Lisboa: Imprensa nacional - Casa da Moeda, 2007.



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

Informações técnicas

capa projetada com ativos de *Freepik.com*

formato: *16 x 23 cm*

tipografia: *Palatino Linotype*

Os volumes aqui apresentados reúnem os trabalhos dos seguintes Eixos Temáticos:

- História da Filosofia
- Mulheres na Filosofia
- Filosofia e decolonialidade
- Filosofia e povos originários
- Ensino de Filosofia
- Filosofia da deficiência
- Metafísica
- Ética e Política
- Lógica
- Epistemologia
- Filosofia Brasileira
- Estética e Filosofia da Arte
- Filosofia Crítica

A presente coletânea reúne os trabalhos apresentados no eixo de Estética e Filosofia da Arte do XX Encontro Nacional da ANPOF, realizado entre os dias 30 de setembro e 04 de outubro de 2024. O volume reflete, de maneira plural e consistente, a vitalidade contemporânea das investigações estéticas no Brasil, evidenciando tanto a permanência de problemas clássicos quanto a emergência de novas abordagens críticas que atravessam a arte, a filosofia e a cultura.

Os textos aqui reunidos dialogam com tradições filosóficas diversas, articulando autores canônicos e perspectivas contemporâneas, em um movimento que evidencia a potência da estética como campo de interrogação do sensível, da experiência e das formas de vida. Nesse sentido, o volume se estrutura a partir de um conjunto heterogêneo de investigações que transitam entre literatura, música, fenomenologia, teoria crítica, filosofia medieval, pensamento descolonial e práticas artísticas concretas.

